

MARIUS
PETIPA
Étoilement
d'une œuvre
exposition
au CN D





MARIUS PETIPA

A caricature by S. and N. Legat



В. Красовская

**РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР
НАЧАЛА XX ВЕКА**

2. ТАНЦОВЩИКИ



2133.





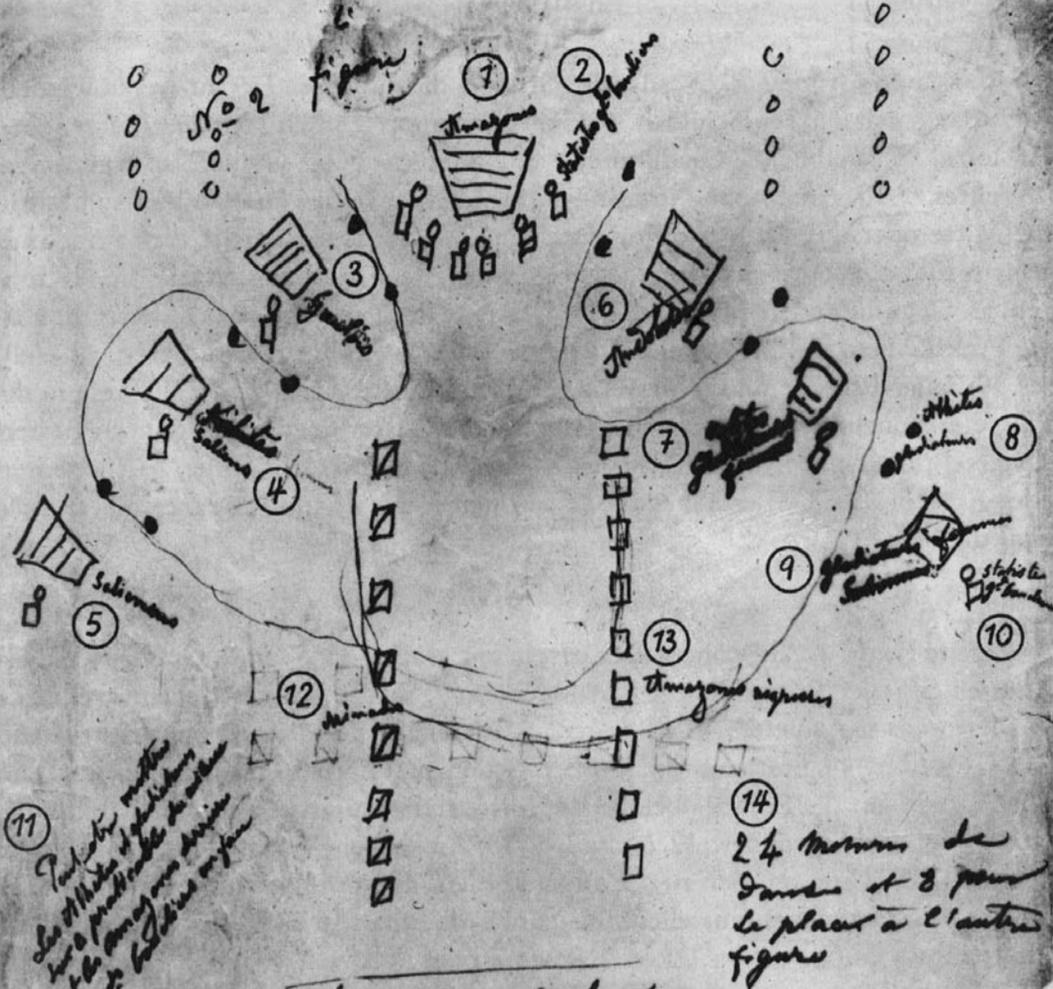
LADIES OF THE MARINSKY THEATRE



THE BALLET COMPANY, EARLY 1900

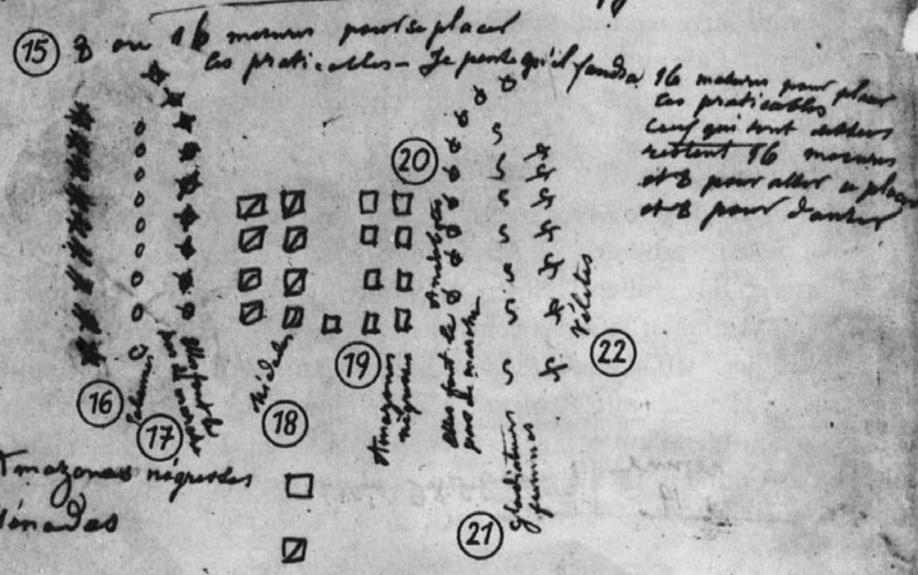






71
 Pour les pratiques
 les Athlets et les
 les 24 mètres de la
 la 8 pour aller de l'autre
 la 8 pour aller de l'autre
 la 8 pour aller de l'autre

14
 24 mètres de
 d'un côté et 8 pour
 de l'autre à l'autre
 figure



15
 8 ou 16 mètres pour le plac
 les pratiques - Je pense qu'il faudra 16 mètres pour plac
 les pratiques
 ceux qui sont adèles
 restent 16 mètres
 et 8 pour aller à plac
 et 8 pour d'un côté

9
 8 -
 Thamagone nigres
 Minales

21
 Athlets
 Saliomans





Exposition

Marius Petipa, étoilement d'une œuvre

Du 11 janvier au 23 février 2018 à la Galerie du CN D - Entrée libre
Lundi au vendredi de 10h30 à 19h

Exposant des documents de nature diverse issus de dix fonds d'archives de la Médiathèque du CN D (partitions, cartes postales, programmes de galas, timbres, vignettes, album photographique, planches d'illustration, lithographies, dessins de chorégraphes, etc.), l'exposition *Marius Petipa, étoilement d'une œuvre* se donne pour fil rouge la question de la circulation et de la transmission (notamment celle des mémoires du corps dansant), des manières dont le répertoire et les principes chorégraphiques *petipiens* essaient et se disséminent ; elle aborde la question de son héritage par les pratiques – danser, passer, diffuser, critiquer.

L'emploi du temps

par Laurent Barré

pages 14-15

De quoi Petipa est-il le nom ?

par Sylvie Jacq-Mioche

pages 16-19

Penser le classique

par Laetitia Basselier

pages 20-23

Un pont déterminant entre Petipa et l'Opéra de Paris : la figure de Rudolf Noureev

par Aurélie Bergerot

pages 24-28

Sergueï Khoudekov (1837 - 1928), premier historien de la danse

par Pascale Melani

pages 30-33

Marius Petipa : fragments et florilèges

par Florence Poudru

pages 34-37

L'emploi du temps

Laurent Barré

Bien connue des historiens de la danse et des Russes, elle a ressurgi du premier ouvrage trouvé dans la longue suite de rayonnages des réserves du Centre national de la danse. Alors que nous découvrons un pan méconnu des collections, en l'occurrence les ouvrages russes de la bibliothèque immergée, les fonds Zereteli¹, Volkova-Dabbadie², Noureev, Vaillat³, etc., la tendre caricature de Nikolaï et Sergueï Legat a bondi : tenant poing serré la cause du ballet en étendard, le poignet droit relâché, d'un pas leste et à grandes enjambées, Marius Petipa (1818-1910) s'évade de la traduction anglaise de ses mémoires, et des pages jaunies des histoires de la danse. Le vaillant danseur et maître de ballet aujourd'hui bicentenaire, chorégraphe d'une soixantaine de ballets, dont les titres mêmes⁴ auront fini par effacer le nom propre, n'a pas fini, ici même, dans le pays où il naquit, de nous instruire. Sous l'impulsion perspicace et fédératrice de Pascale Melani⁵, professeur des universités en langues et littératures slaves, c'est au renouveau des études petipiennes françaises⁶ que nous avons le bonheur d'assister.

Soutenant son projet d'édition du *Journal* et la version originale des *Mémoires*, c'est donc l'occasion pour le CN D d'exposer l'actualité de cette recherche en articulant, en prolongeant, en documentant certains des questionnements

qui animent ce chantier, et enrichissent la recherche en danse : la circulation des artistes, des pédagogies et des œuvres, les processus de transferts culturels, l'histoire féconde de l'amitié artistique franco-russe au début du XX^e siècle, celle de l'ouverture des studios de danse de la diaspora, de la labellisation russe du cours de danse (classique et de caractère), l'invention d'une structure chorégraphique (le symphonisme), les modalités (les conditions) de la survie d'un ballet, son « devenir-fragment », les problématiques de la transmission des répertoires, les ressorts d'une tradition en danse, la fabrication d'une continuité et d'un référent, le phénomène de l'aura (du maître, de la danseuse et pédagogue, notamment russe), le recours au schème généalogique en histoire de la danse, la place des témoignages et des récits, la mémoire des œuvres, la mémoire des émotions qu'elles susciterent...

En écho aux expositions qui se tiendront au musée Bakhrouchine de Moscou et au musée national de Théâtre et de Musique de Saint-Petersbourg, nourrie des réflexions des historiennes Sylvie Jacq-Mioche et Florence Poudru, des doctorantes Aurélie Bergerot et Laetitia Basselier, l'exposition *Marius Petipa : étoilement d'une œuvre* permet aux publics de découvrir une centaine de documents issus

1 Aleksei Zereteli (1864-1942), prince géorgien, imprésario d'opéra russe.

2 Natalia Volkova-Dabbadie, danseuse et chorégraphe au Ballet du Kirov, puis entraîneuse de patinage artistique à la Fédération Française des sports de glace, elle a enseigné à l'institut Stanlowa.

3 Léandre Vaillat (1878-1952), critique de danse et d'art, essayiste et romancier, auteur entre autres de *Histoire de la danse* (Plon, 1942).

4 *Paquita* (1846, d'après Mazilier), *Don Quichotte* (1869), *Le Songe d'une nuit d'été* (1876), *La Bayadère* (1877), *Coppélia* (1884, d'après Saint-Léon), *Gisèle* (1864, d'après Coralli et Perrot), *La Belle au bois dormant* (1890), *Цацце-ноissette* (1892), *Le Lac des cygnes* (1896), *Barbe-Bleue* (1896), *Raymonda* (1898)...

5 Professeur des universités (langues et littératures slaves) à l'université Bordeaux Montaigne, membre du réseau Musique, Arts, Littératures, Danse associées (MLADA), co-organisatrice du colloque « De Bordeaux à Saint-Petersbourg : Marius Petipa et le ballet russe » (octobre 2015) et « Hommage à Marius Petipa (Saint-Petersbourg) » (mars 2018).

6 Ou la « petipologie », selon un néologisme inventé par Olga Fedortchenko, voir Pascale Melani (éd.), *De la France à la Russie, Marius Petipa, Slavica Occitania*, n° 43, Toulouse, université de Toulouse « Lettres, Langages et Arts », 2016.

des collections et des fonds patrimoniaux du CN D encore mal connus⁷ ou prêtés par les chorégraphes et pédagogues Nadejda Loujine, Barbara Schwarz et Christine Bayle, ainsi que la traduction de textes inédits des maîtres de ballets et pédagogues du Théâtre Mariinski Alexandre Chiriaev (1867-1941) et Fedor Lopoukhov (1886-1973) s'attachant à décrire l'art chorégraphique de ce grand artiste qui aura servi les théâtres du Ballet impérial de Saint-Pétersbourg pendant soixante-quatre ans.

Pendant les exposés de recherche qui se déroulent annuellement en janvier et février, cette exposition *Marius Petipa, étoilement d'une œuvre* prolonge des travaux qui bénéficient d'une aide à la recherche et au patrimoine en danse et d'une aide à l'écriture.

Laurent Barré est *responsable du service Recherche et Répertoires chorégraphiques du CN D*.

⁷ Outre ceux déjà cités : Donation Cournand, Fonds Caplain, Jacq, Mail, Meunier et Sombert.

What is Petipa the name of?

In the 20th century, France discovered Petipa's repertoire in a way that was detached from chronology, during a period rich in neoclassical creations, first through the fragments presented by Diaghilev's Ballets Russes and then through the performances given during the Soviet tours beginning in the 1950's. This initially fragmented perception, mainly through pas de deux performances at galas, led to a particular and reductive understanding of Petipa's aesthetic that was centred on technical brio, based on the aesthetic of the fragment.

Что есть Петипа?

Франция двадцатого столетия открывает репертуар Петипа в отрыве от хронологии, одновременно с богатейшей неоклассической традицией. Он приходит сперва в виде отрывков, представленных в рамках Русских сезонов Дягилева, а затем, начиная с 1950 года, в виде постановок, выполненных гастролирующими советскими театрами. Это отрывочное восприятие, которое на первоначальном этапе осуществлялось через галаконцертные па-де-де, обуславливает особое понимание эстетики Петипа: ограниченное и сосредоточенное на виртуозности техники, оно полностью подчинено эстетике фрагмента.

De quoi Petipa est-il le nom ?

Sylvie Jacq-Mioche

La place des œuvres de Marius Petipa dans le répertoire chorégraphique contemporain est considérable à plus d'un titre. Standards à l'affiche de toutes les grandes compagnies dans des productions plus ou moins authentiques, source de relectures revendiquées comme celles de Jean-Christophe Maillot, elles font même l'objet d'étude de palimpseste à travers les versions qu'Alexeï Ratmanský a données du *Lac des cygnes* et de *La Belle au bois dormant*. Petipa, aujourd'hui considéré comme le père de George Balanchine et le grand-père de William Forsythe, s'instaure en chaînon prépondérant pour l'histoire de la danse du XX^e siècle. En conséquence, son esthétique est devenue synonyme d'origine et de norme pour le ballet, un peu comme le théâtre classique du XVII^e siècle demeure une référence en matière de poésie de la mimésis à la française. Pourtant, cet actuel statut patriarcal de Petipa ne s'est pas directement imposé au XX^e siècle. Jusqu'à la fin des années 1960, on peut même dire que sa place est mineure. Avant Diaghilev, la France ignore tout de Petipa. À titre d'exemple, l'Opéra de Vichy, représentatif des grandes scènes de province, n'en affiche aucun titre avant la fin des années 1920, et l'Opéra de Paris donne pour la première fois des extraits du 2^e acte du *Lac* en 1936, pour justifier l'invitation diplomatique de Marina Semionova. À cette époque, la France n'a pas le culte des œuvres anciennes. *Giselle* y tient du souvenir mythique jusque dans les années 1930, et *La Sylphide*, plus encore. Seule la *Coppélia* de Saint-Léon est toujours représentée depuis 1870. Avec Diaghilev, l'attention s'est portée sur la création que l'on commence à qualifier de « néoclassique ». Efflorescente, elle fournit l'essentiel des programmations comme à Vichy : de 1950 à 1962, sur 76 titres programmés, 68 sont des œuvres du moment

et 8 seulement sont de Petipa : *Casse-noisette*, *Divertissement*, *La Belle au bois dormant*, *L'Oiseau bleu*, *Le Cygne noir*, *Le Lac des cygnes*, *Pas de deux de Casse-noisette*.

En 1957, dans le *Dictionnaire de la danse moderne*¹, seuls les trois ballets de Tchaïkovski font chacun l'objet d'une notice signée Ferdinando Reyna. *Don Quichotte* n'est pas cité, *Le Corsaire*, *La Bayadère* et *Raymonda* ne sont que mentionnés sans précision dans les notices sur Oulanova et Preobrajenska. La notice sur *Le Lac des cygnes* appuie sur le troisième acte, en raison du « grand pas de deux que l'on désigne sous le nom de Cygne noir (souvent représenté séparément) : danse de séduction maléfique d'une exceptionnelle difficulté, c'est pour les deux interprètes, un des sommets de la virtuosité chorégraphique ». En 1964, *Le Dictionnaire de danse* de Jacques Baril² présente une notice *Don Quichotte*, citant la version très réduite présentée par la compagnie de Pavlova, ainsi que le pas de deux : « Un extrait de ce ballet, pas de deux également connu sous le titre *Don Quichotte*, inscrit au répertoire de nombreuses compagnies, est très souvent représenté. » S'il n'y a pas de notice *Bayadère*, on trouve *Raymonda* : « Ce ballet est toujours inscrit au répertoire des compagnies en URSS. » Une prise de conscience de la valeur des ballets de Petipa apparaît nettement dans les années 1960. Léandre Vaillat, dès 1948, l'avait pressenti. À propos du succès des représentations au Sadler's Wells à Londres et au Théâtre des Champs-Élysées, il écrivait : « Que cet applaudissement se soit manifesté ici ou là en 1948 peut être considéré comme un indice de l'évolution du goût, qui, après s'être détaché des grands ouvrages, semble en éprouver la nostalgie³. »

1 Georges Arout, *Dictionnaire de la danse moderne*, Paris, Fernand Hazan, 1957.

2 *Dictionnaire de danse*, Paris, Le Seuil, 1964.

3 *La Danse à l'Opéra de Paris*, Paris, Amiot-Dumont, 1951, p. 23.

En 1964, Reyna publie *Histoire du ballet*⁴. Il y présente précisément l'art du chorégraphe qui « porte toute son attention sur le travail des solistes, adaptant chaque pas à leurs possibilités. Il choisit la musique avec soin et respecte scrupuleusement les partitions des compositeurs ». Certes, il montre comment les tendances de la fin du XIX^e siècle péricliment ses conceptions qui semblent alors dépassées, mais il conclut sur un possible retour en grâce : « Ses ballets ne lui ont pas survécu, mais tôt ou tard, ils sortiront de leur léthargie pour ressusciter son génie. » Le critique attitré du *Monde*, Olivier Merlin, ne témoigne pas d'autre chose en 1966 dans son article « Popularité et vulgarisation du ballet »⁵, lorsqu'il décrit le succès de la retransmission du *Casse-noisette* du Bolchoï à la télévision pour les fêtes de fin d'année : « [...] des magiciens, des princes et des fées qui, au milieu d'une débauche de costumes et de décors exotiques, transportent les masses, à l'image des enfants, dans les féeries de l'illusion [...]. Nous saisissons là la danse classique dans son exécution au sommet de la perfection, et la seule harmonie des danseurs, sous le triple aspect de la plastique, de la technique et du lyrisme, en arrive à communiquer au peuple cette exaltation des minutes rares. Il n'était pas besoin d'être grand clerc l'autre jour pour apprécier chez les danseurs slaves leur façon de courir, d'emplir l'espace, de s'envoler puis de laisser planer leurs bras d'oiseaux, oubliant leur virtuosité comme les érudits leur culture, restant calmes, apaisés, sereins ».

L'œuvre de Petipa s'est diffusée en France en deux grandes étapes. La première est liée aux Ballets russes de Diaghilev, la seconde aux tournées soviétiques à partir des années 1950. C'est Diaghilev qui a en quelque sorte façonné la première image de Petipa. Il donnait des extraits comme ce *Bal du Lac des cygnes* présenté au Casino de Monte-Carlo au printemps 1925. S'y succédaient une danse des Cygnes (au nombre de douze), un *adagio* où Alicia Markova était entourée de deux partenaires, la danse espagnole (un couple), la mazurka (quatre couples), le pas de deux avec

Nemtchinova et Doline, et enfin la czardas (deux solistes et quatre couples).

La troupe affichait aussi une série d'extraits de *La Belle au bois dormant*, sous le titre *Le Mariage d'Aurore*. À l'Opéra, en 1948, Lifar présenta *Divertissement* qui regroupait « L'Adage à la rose », « L'Oiseau bleu », « Le Pas de deux de *Casse-noisette* », le pas de deux du 3^e acte, et des moments de corps de ballet. Les tournées soviétiques des années 1950 apportent un nouveau regard sur les œuvres de Petipa dansées dans un cadre dramaturgique assez conforme à celui des origines. Cependant, à lire la critique, on s'étonne de ne pas y distinguer les œuvres de Petipa de l'ensemble du répertoire purement soviétique présenté, comme *Roméo et Juliette*, *Laurencia* ou *La Fontaine de Bakhtchisarai*. Néanmoins, c'est tout un pan du répertoire venu du XIX^e siècle qui est progressivement révélé, *La Bayadère*, *Don Quichotte*, *Le Corsaire* et *Raymonda* s'ajoutant aux trois ballets de Tchaïkovski.

Avant ces grandes tournées du Bolchoï et du Kirov, parallèlement aux versions occidentales composites et tronquées, qui nécessitaient pourtant des troupes d'envergure, c'étaient surtout des pas de deux qui étaient programmés dans les nombreux galas de danse en province ou lors de soirées spécifiques. En sortant le pas de deux de son contexte théâtral et scénographique, on en change profondément le sens. Pour Petipa, il est l'acmé de l'acte et du ballet, construit selon une progression pyramidale qui place les étoiles sur un piédestal. Aux évolutions du corps de ballet et aux moments de pantomime succèdent les demi-solistes, puis les solistes et enfin le pas de deux des étoiles qui s'oppose ainsi à tout ce qui précède, figure de l'excellence technique et achèvement de la construction dramaturgique. Donné isolément lors de galas, le pas de deux relève alors de l'esthétique du fragment, à plus forte raison lorsque le public ne connaît pas l'ensemble du ballet dont il est extrait, et ne peut en reconstituer l'univers. Dans un essai consacré aux formes brèves en littérature⁶,

4 Histoire du ballet, Paris, éd. Somogy, 1964.

5 « Popularité et vulgarisation du ballet » *Le Monde*, 30 décembre 1966.

6 « Le fragment est ce qui subsiste d'un texte disparu et, comme toute citation, il présuppose un texte implicite derrière le texte explicite » in Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, collection « Contours littéraires », 1992, p. 79.

Alain Montandon éclaire de ses analyses les enjeux du fragment selon des critères transférables à l'esthétique du ballet. Ainsi, le pas de deux est comme ces « *sentences souvent tirées des grandes œuvres en vers ou prose dans lesquelles elles avaient une fonction, et qui, séparées de leur contexte, prennent une forme plus absolue* »⁷. On est confronté à une forme fermée, concise et discontinu qui aboutit à une lecture concentrée, poussant au détail de chaque élément, contrairement à ce qu'il en serait d'un roman où l'esprit vagabonde. Le regard du spectateur scrute ainsi chaque pas, chaque enchaînement, soudain sous une lumière accrue, parce qu'isolé. On aboutit à une fulgurance de la perception technique qui devient alors artificiellement le seul objectif de la création petipienne. Par cette présentation du pas de deux comme une unité autarcique, on aboutirait à une définition fallacieuse de son art poétique chorégraphique, en n'y voyant que la recherche d'une démonstration technique. C'est ainsi que ce pas de deux de gala, issu du répertoire de Petipa, s'érige en norme dans la seconde moitié du XX^e siècle, au point d'être copié. On n'en citera qu'un pour l'exemple, le *Grand pas classique d'Auber* que Victor Gsovski créa en 1949 pour Yvette Chauviré. En 1964, Olivier Merlin le trouve « *démodé : manèges, déboulés, diagonales sur la pointe et débauche de pirouettes, tous les poncifs des cours de danse exécutés avec des coups de menton bravache, une rose dans les cheveux et les poings sur les hanches* »⁸. En corollaire de cette mode, on voit le pas de deux prendre la dimension du 100m aux Jeux olympiques, il devient la figure imposée des concours de ballet depuis ceux de Varna et Moscou, respectivement créés en 1964 et 1969. Cette valeur de mètre étalon en matière d'excellence dansée n'est pas étrangère au déferlement des pas de deux sur internet, suscitant commentaires, comparaisons et jugements sur les réseaux sociaux. On prend alors la mesure de la trahison des canons esthétiques de Petipa dans cette façon réductrice, voire caricaturale, d'exploiter son œuvre hors de son propos initial. Selon Montandon, le fragment est une « miette » d'un temps disparu, à la fois trace

ou ruine, et germe de l'avenir. Pour Petipa que la France découvre en dehors de toute logique chronologique, on n'est pas dans la vision tragique de la trace, mais dans la révélation d'une « miette » de passé révolu, celui d'avant la Première Guerre mondiale et de 1917. C'est pourquoi parler aujourd'hui de Petipa, c'est nous interroger sur le sens de la transmission, sur la définition que nous entendons donner du ballet. L'avenir s'y inscrit dans l'appropriation de son propos initial, retravaillé dans sa signification dramaturgique, développé selon les corps et la technique d'un présent toujours actualisé, hier ceux des danseurs vaganoviens de l'URSS, aujourd'hui de ceux qui sont rompus aux jeux de l'extrême de Forsythe. Petipa, chorégraphe patrimonial, ne serait-il pas le symbole de cette interrogation constante sur la problématique permanence des esthétiques ?

Sylvie Jacq-Mioche est *professeur agrégé de lettres modernes et docteur en histoire de l'esthétique, elle enseigne l'histoire de la danse et est spécialiste du ballet romantique.*

7 *Op. cit.*, p. 27.

8 Olivier Merlin, « De Chauviré à Callas », *Le Monde*, 8 juin 1964.

Understanding classical dance

At a time when the first university work in French on Marius Petipa is being published, Western classical dance is still the source of much theoretical confusion, exacerbated by the widely circulated clichés on the subject. This ignorance even affects the vocabulary we use to talk about 'classical dance', a concept whose history and meaning have been little studied. However, there is an entire theoretical corpus of works (historical, philosophical, anthropological, aesthetic) on 'classical dance' that remains relatively unknown. The study, and perhaps translation of this corpus, and the creation of a history of the theoretical analysis of 'classical dance' are current focuses for research into dance. This article, for example, examines the profusion of theories about dance in France between 1920 and 1940. Who was thinking about classical dance, with what materials and which tools?

French university publications that testify to a recent renewal of interest in classical dance include works that offer a whole range of tools for understanding 'classical dance', or more precisely the diversity of classical aesthetics, by looking in particular at the reflexivity implicit in the practices and ideas about classical dance developed by dancers, choreographers and teachers themselves – something that opens up rich possibilities.

Осмысливая классику

Несмотря на недавнюю публикацию первого научного труда на французском языке, посвященного Мариусу Петипа, западный классический танец по-прежнему является объектом теоретической путаницы, которой немало способствуют широко распространенные штампы. Это незнание затрагивает даже термины, которые мы употребляем, говоря о «классическом танце», поскольку и история, и многозначность этого понятия до сих пор остаются мало изученными. При этом существует целый блок теоретической литературы (исторической, философской, антропологической, эстетической), посвященной «классическому танцу», однако он остается относительно малоизвестным. Изучение и возможный перевод этой литературы, а также написание истории теоретического осмысления «классического танца» находятся на сегодняшний день в числе основных задач исследований в области танца/о танце. Данная статья использует в качестве примера богатство теоретических разработок, посвященных танцу во Франции в 1920-1940 годы. Мы попытаемся выяснить, кто стоит за попытками осмыслить классический танец, каковы материалы и методика этих исследований. Среди научных публикаций, появившихся во Франции и свидетельствующих о недавнем возрождении интереса к классическому танцу, можно встретить работы, предлагающие целый набор методик для осмысления «классического танца», точнее, разнообразия классической эстетики. Они, в частности, принимают во внимание рефлексивность, свойственную практике танца, а также осмысление классики, разработанное танцорами, хореографами и самими педагогами, что открывает безграничные перспективы.

Penser le classique

Laetitia Basselier

La « danse classique » méconnue

« Comme on voit, les simplifications théoriques nuisent tout autant, sinon beaucoup plus, à la compréhension de la danse classique occidentale qu'à celle de la danse contemporaine.¹ »

Au détour d'une note de *Poétique de la danse contemporaine*, dans un paragraphe où elle interroge la notion de ballet, Laurence Louppe déplore la méconnaissance théorique de la danse classique de tradition occidentale : méconnaissance de ses artistes, de ses œuvres, de ses problèmes esthétiques et techniques, ainsi que des termes que nous utilisons pour en parler, ici la notion de ballet. On pourrait étendre le constat à la notion de danse classique elle-même, dont l'histoire et la polysémie sont encore peu étudiées. Quand ce terme est-il apparu, comment a-t-il circulé et son sens a-t-il évolué dans des contextes divers ? La « danse classique » désigne-t-elle une technique, un vocabulaire, une période ? Est-elle intrinsèquement liée au genre du ballet ?

Deux cents ans après la naissance de Marius Petipa, la question se pose aussi de savoir en quel sens on peut le désigner comme un chorégraphe « classique », voire comme le père du « ballet académique ». Une histoire des techniques, des œuvres, des institutions... est ainsi indissociable d'une histoire du lexique employé pour dire ce que nous appelons aujourd'hui danse classique en France, ainsi que d'une interrogation des récits historiographiques faits à son sujet.

Que les actes du colloque *De la France à la Russie, Marius Petipa*.² aient été le premier ouvrage scientifique publié en français sur Marius Petipa montre les lacunes de la recherche universitaire sur la danse

classique. À cela s'ajoute l'effet néfaste des stéréotypes largement véhiculés par les produits culturels destinés au grand public, par certains médias, par la publicité, qui rejaillissent sur les pratiques classiques elles-mêmes. Méconnue donc, la « danse classique » pâtit aussi du lieu commun selon lequel elle ne donnerait rien à penser, ou vaudrait essentiellement comme repoussoir esthétique, éthique et politique pour penser les danses modernes et contemporaines. Au point que l'on peut se demander : existe-t-il une incompatibilité entre danse classique et théorie ?

Des sources théoriques encore peu étudiées ou accessibles

« La pensée chorégraphique – et voilà tout de suite une épithète impropre et dont la signification se dédouble – a toujours été condamnée aux périphrases fleuries, mais trompeuses.³ »

Dans son fameux essai « Le principe de la danse d'école », André Levinson déplore l'inexistence d'une pensée esthétique de la danse classique, en soulignant lui aussi l'imprécision du vocabulaire avec lequel nous parlons de danse. Certes, selon lui, des « chorégraphes-écrivains » comme Jean-Georges Noverre ou Carlo Blasis ont commencé à théoriser la danse classique, mais sans encore penser ce qui en fait la beauté spécifique. Répondre à ce manque, en développant une réflexion esthétique déduite de la danse classique elle-même, est l'une des tâches qu'il se donne. Les écrits d'André Levinson, nourris de références littéraires, philosophiques et d'histoire de l'art, mettent ainsi en œuvre un effort de théorisation de la danse classique qui donne aujourd'hui encore à penser⁴.

1 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 315.

2 Pascale Mélanie (éd.), *De la France à la Russie, Marius Petipa, Slavica Occitania*, n° 43, Toulouse, 2016.

3 André Levinson, « Le principe de la danse d'école », in *1929, danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 82.

4 Cf. Ninon Prouteau, *André Levinson ou la construction d'une critique chorégraphique*, mémoire de master 2 sous la direction d'Isabelle Launay, département Danse de l'université Paris 8, 2010.

Mais il n'est pas seul dans les années 1920 à réfléchir sur la danse classique. Au sein de revues comme *Comœdia* ou *La Revue musicale* (où Paul Valéry et Boris de Schlœzer publient en 1921 deux textes majeurs, « L'âme et la danse » et « Psychologie et danse [considérations sur la danse classique] »), d'ouvrages d'histoire de la danse, d'essais, à travers l'entreprise des Archives internationales de la danse, s'élaborent dans les années 1920-1940 de nombreuses réflexions historiques, anthropologiques, philosophiques et esthétiques, qui interrogent aussi bien la « danse moderne » que la « danse classique ».

À une époque de montée de nationalismes, il ne faut pas minorer la dimension idéologique de ces discours, ni les diverses stratégies qu'ils mettent en œuvre – de reconnaissance, de légitimation, d'appropriation (par exemple de Marius Petipa), ou de rejet. Néanmoins, certains font travailler des tensions conceptuelles et des problèmes esthétiques toujours pertinents. En France, tout un paysage théorique se constitue ainsi autour de la danse classique au moment des avant-gardes, avec plusieurs constellations d'auteurs, par exemple une constellation philosophique autour d'Étienne Souriau, Charles Lalo et Raymond Bayer, qui publie sa thèse sur *L'Esthétique de la grâce* en 1933.

Au XX^e siècle, de nombreux textes théoriques sont donc écrits sur la danse classique, en France, en Allemagne, en Angleterre, aux États-Unis, en Italie, en Russie, en Suède, etc.⁵. Ce corpus est encore relativement méconnu, bien qu'il ait commencé à être étudié par des chercheurs comme Franz Anton Cramer, Mark Franko, Lynn Garafola, Andrea Harris ou Tim Scholl. Certes, toutes ces sources n'ont pas le même degré de théoricité, et, en histoire de la danse notamment, elles ne répondent pas aux critères de scientificité actuels ; leur dimension idéologique est souvent forte, et il est parfois difficile de distinguer les idées novatrices des lieux communs. Néanmoins, leur étude est fondamentale pour déterminer qui écrit sur le ballet classique selon les lieux et les époques, sur quels supports, avec quels outils. Un enjeu est aussi d'interroger la place

qu'occupe la parole des danseurs dans ces écrits théoriques. Quelle considération intellectuelle est accordée aux danseurs classiques ? Leur parole trouve-t-elle à s'exprimer, et si oui, où et sous quelles formes ? Quels échanges s'opèrent entre les milieux artistiques et intellectuels ?

La connaissance de ces textes théoriques bénéficiera d'entreprises de traduction telles que celle impulsée par Pascale Melani, qui vise à rendre accessible aux francophones une partie de l'immense corpus russe.

En France, un récent regain d'intérêt pour la question du « classique »

Si les *dance studies* anglo-saxonnes ont consacré de nombreux travaux au ballet classique⁶, la constitution universitaire des études en danse à partir du département Danse de l'université Paris 8 dans les années 1990 s'est faite en lien étroit avec la danse contemporaine, parfois dans un rejet de la danse classique. Malgré l'écriture régulière de thèses et d'ouvrages sur la danse classique, celle-ci a été pour plusieurs raisons minorée dans la recherche en danse en France. Certaines périodes de son histoire sont particulièrement méconnues, par exemple le XIX^e siècle, d'où l'importance de l'ouvrage de Bénédicte Jarrasse, *Les Deux Corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique* (CN D, 2018). Des figures artistiques ont été complètement oubliées (effacées ?), mais aussi des pans entiers de recherche sur la danse classique, ainsi des travaux de chercheuses françaises des années 1960-1990 comme Marie-Françoise Christout, Françoise Reiss-Stanciu ou Germaine Prudhommeau.

Depuis quelques années cependant, plusieurs publications témoignent d'un regain d'intérêt pour la danse classique dans la recherche en danse/sur la danse en France – ce qui serait à mettre en relation avec l'actualité de la recherche dans d'autres pays, tant la recherche en danse est transnationale. Issus de champs variés, parfois transdisciplinaires, ces travaux inventent souvent leur méthodologie. On citera

5 Voir les travaux d'Oskar Bie (*Der Tanz*, 1923), Werner Shuftan (*Manuel de danse : la danse artistique*, 1938), Aurel Millos (Coreofofia, *scritti sulla danza*, 2002), Erik Näslund (*Ballets russes : The Stockholm Collection*, 2009), Lincoln Kirstein (*Movement and Metaphor : Four Centuries of Ballet*, 1970)...

6 Voir Laure Guilbert et Patrick Germain-Thomas, « Éditorial : Danse(s) et politique(s), un état des lieux », in *Recherches en danse* (en ligne), 4|2015, mis en ligne le 15.11.2015. URL : <http://danse.revues.org/1197>.

par exemple les thèses, soutenues ou en cours, d'Emmanuelle Delattre-Destemberg, de Vannina Olivési et Stéphanie Gonçalves en histoire culturelle ; de Delphine Vernozy et Camille Riquier en littérature comparée ; de Lucile Goupillon en arts et langages ; de Laetitia Basselier en philosophie de la danse ; de Camille Casale en études culturelles. Au département Danse de Paris 8, plusieurs mémoires se sont récemment saisis de la question du « classique », par exemple celui de Cécile Python – mais il faudrait en citer bien d'autres. Le projet « Discours sur la danse » du laboratoire Observatoire de la vie littéraire rend accessible et analyse tout un corpus littéraire et théorique sur la danse classique. À la croisée entre théorie et pratique, Thierry Malandain et Noé Soulier inventent de nouvelles manières de penser la danse classique et son actualité.

Comment expliquer ce regain d'intérêt ? On pourrait y voir un phénomène de « retour du refoulé » dans la recherche en danse. Peut-être est-il aussi à penser en écho avec les recherches menées actuellement par certains chorégraphes classiques, et avec le travail d'artistes issus d'autres cultures chorégraphiques sur le vocabulaire classique. Des danseurs-chercheurs comme Jean Guizerix et Wilfride Piollet ont pu jouer un rôle important de rapprochement des « mondes » classique et contemporain, y compris du point de vue de la théorie. Le développement de l'histoire culturelle de la danse en France, et l'intérêt de chercheuses comme Isabelle Launay⁷ pour les questions de mémoire et d'interprétation, qui touchent au classique, peuvent aussi contribuer à expliquer ce phénomène. Plus largement, il rencontre plusieurs thématiques actuelles de la recherche en danse, par exemple autour des catégories historico-esthétiques, ou des artistes oubliées.

Quelles sources et quels outils pour penser la « danse classique » ?

Ces travaux proposent toute une palette d'outils pour penser la « danse classique ». Ils montrent combien son étude est indissociable d'une réflexion sur cette notion même, tout en complexifiant les dichotomies danse classique/ danse moderne ou danse classique/

danse contemporaine (lieu commun déjà fortement ébranlé), ou en interrogeant la notion de danse néoclassique.

Dans *Le Désœuvrement chorégraphique*, Frédéric Pouillaude appelle la recherche en danse à « extraire [l]es corporéités de leur implicite pratique, à essayer de les décrire et de les identifier comme telles, verbalement⁸ ». Nommer la diversité des techniques, des styles et des corporéités, approfondir les expériences esthétiques que l'on nomme classiques : tels sont quelques enjeux d'une « pensée du classique ». Les outils forgés par les études en danse, par exemple l'analyse du geste, peuvent s'y montrer d'une grande utilité. Cependant, analyser (esthétiquement) la danse classique nécessite peut-être aussi des outils propres, et surtout de prendre en compte la réflexivité immanente à ses pratiques entrelacées de discours. De l'enseignement à la création chorégraphique, en passant par la transmission, l'interprétation ou la reconstruction d'œuvres, quelles logiques sensibles sont à l'œuvre, que donnent-elles à penser, et comment sont-elles verbalisées et pensées par les classiques eux-mêmes ? Carnets, partitions, autobiographies... matérialisent toute une culture et une pensée au travail. Étudier cette matière et recueillir la parole d'artistes (comme ont pu le faire Dominique Delouche ou Katharina Kanter) est l'une des tâches auxquelles s'attellent des chercheurs universitaires ou chorégraphes comme Claudia Jeschke, Patrizia Veroli, Francesca Falcone, ou Jean-Guillaume Bart. Certes, les obstacles sont nombreux – parmi eux, la méfiance persistante de certains danseurs classiques vis-à-vis du discours et de la théorisation. Mais ces recherches ouvrent des perspectives fécondes tant aux études universitaires qu'aux pratiques classiques.

Laetitia Basselier a suivi des études de philosophie, elle est actuellement en deuxième année de thèse.

7 Voir Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après*, vol. 1, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

8 Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, p. 317.

A key bridge between Petipa and the Opéra de Paris: the figure of Rudolf Nureyev

'In France, you haven't even kept Marius Petipa in the repertoire,' protested Rudolf Nureyev in 1969.

A big admirer of the French master of ballet, who was the official choreographer of the imperial theatres in Saint Petersburg, the Russian dancer attempted to correct this injustice by greatly developing the Petipa repertoire at the Opéra de Paris, which was little performed during the 1980s. After recreating act 3 of *La Bayadère* in 1974, he would stage altogether six great ballets from the Saint Petersburg repertoire, including four that he directed himself between 1983 and 1989: *Raymonda* (1983), *Swan Lake* (1984), *Nutcracker* (1985) and *Sleeping Beauty* (1989), to which can be added *Don Quichotte* (1981) and *La Bayadère* - the three act version (1992).

Veering between allegiance and freedom, these productions, which remained in the repertoire of the Ballet de l'Opéra de Paris for more than thirty years, makes the Paris company the heir and guardian of a new Franco-Russian heritage whose aesthetic lineage Petipa→Marinsky→Nureyev now helps to shape its identity.

Nevertheless, while the dancers are regularly confronted with the unusual, complex language of Nureyev, Petipa's principal interpreter in Paris, the preservation and appropriation of this specific 'style' by those generations that did not come into contact with it is today of key importance for the Opéra de Paris.

Рудольф Нуриев как связующее звено между Мариусом Петипа и Парижской оперой Орели Бержеро

«Вы, французы, даже не оставили места для Мариуса Петипа в вашем репертуаре!», возмущался Рудольф Нуриев в 1969 году¹.

Русский танцор, большой почитатель французского балетмейстера и официального хореографа Императорских театров, попытался восполнить это упущение, обогатив репертуар Парижской оперы значительным числом постановок Петипа, которые до 1980-х годов являлись скорее редкостью. После воспроизведения в 1974 году 3-го действия «Баядерки», он поставил шесть больших балетов из петербургского репертуара. В четырех из них, показанных с 1983 по 1989 год, Нуриев выступил в качестве режиссера: «Раймонда» (1983), «Лебединое озеро» (1984), «Щелкунчик» (1985) и «Спящая красавица» (1989). К ним следует также добавить «Дона Кихота» (1981) и версию «Баядерки» в трех действиях (1992).

Эти постановки, лавирующие между традицией и эмансипацией, вот уже более тридцати лет не покидают балетного репертуара Парижской оперы, ставшей благодаря этому наследницей и хранительницей нового француско-русского достояния. Эстетическая преемственность Петипа→Маринский театр →Нуриев является отныне неотъемлемой частью её идентичности.

¹ Интервью для газеты «Франс Суар», 14 октября 1969 г.

Un pont déterminant entre Petipa et l'Opéra de Paris : la figure de Rudolf Noureev

Aurélie Bergerot

Le Lac des cygnes, Casse-noisette, La Belle au bois dormant, Don Quichotte... Ces parangons du ballet académique conçus par le chorégraphe français Marius Petipa sont aujourd'hui des œuvres incontournables du répertoire chorégraphique de l'Opéra de Paris. Pourtant, si elles ont été créées pour la plupart à Saint-Petersbourg à la fin du XIX^e siècle par le célèbre chorégraphe français, il faudra attendre 1960 pour que la compagnie parisienne présente son premier ballet intégral d'après Petipa, *Le Lac des cygnes*, dans une réalisation de Vladimir Bourmeister¹. S'ajouteront à ce maigre répertoire : *La Belle au bois dormant* dans la version d'Alicia Alonso, en 1974, et différents pas de deux issus du *Cor-saire*, de *Paquita* et de *Raymonda*, les années suivantes.

Mais c'est seulement à partir de 1980 que la compagnie élargit réellement et durablement son éventail de ballets « d'après Petipa », dans un premier temps sous l'impulsion de Rosella Hightower² puis surtout sous l'égide de son successeur à la direction de la danse entre 1983 et 1989, Rudolf Noureev. Ce dernier s'était insurgé dès 1969 : « *Vous en France, vous n'avez même pas conservé Marius Petipa au répertoire* ³ » De fait, durant sa carrière parisienne, il s'efforcera de réparer lui-même cette injustice. Après la reconstitution de l'acte 3 de *La Bayadère* (1974), il produira au total six grands ballets du patrimoine russe pour l'Opéra de Paris, dont quatre durant sa direction : *Raymonda* (1983), *Le Lac des cygnes* (1984), *Casse-noisette* (1985), *La Belle au bois dormant* (1989), auxquels il faut ajouter *Don Quichotte* (1981) et *La Bayadère* (1992).

Filiation(s)

Formé à l'Institut chorégraphique d'État de Leningrad⁴, puis danseur au Kirov (actuel Mariinski) durant trois saisons, le jeune Noureev s'est tout naturellement imprégné du répertoire du maître de ballet français - chorégraphe en titre des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg, dont il a rapidement interprété les principaux rôles (Solor, Basilio, Siegfried...). Grand admirateur de Marius Petipa, il a dès son « passage à l'Ouest » souhaité contribuer à la diffusion de ses ballets en Europe. Il commence ainsi par en remonter des extraits, puis propose dès 1964, à seulement 26 ans, ses premières relectures intégrales de *Raymonda* pour le Royal Ballet de Londres et du *Lac des cygnes* pour le Ballet de l'Opéra de Vienne.

Pour le Ballet de l'Opéra de Paris, son travail s'articule autour de différentes démarches. Noureev reprend par exemple des productions créées auparavant pour d'autres compagnies, en y apportant seulement quelques retouches. C'est le cas pour *Don Quichotte*, très proche de sa version filmée avec l'Australian Ballet en 1972, pour *Casse-noisette* s'inspirant de sa production montée pour le Ballet royal de Suède en 1967 et pour *La Belle au bois dormant* voisine de sa reprise pour le Ballet national du Canada en 1972. Il rénove également d'anciennes versions soit en personnalisant davantage le processus créatif en fonction des interprètes, comme pour *Raymonda*, soit en enrichissant la dramaturgie, comme pour *Le Lac des cygnes*. Enfin, quelques mois avant sa mort, il reconstitue les trois actes de *La Bayadère*⁵, pour l'Opéra

1 Montée à l'origine pour le Ballet du Théâtre Stanislavski de Moscou en 1953, elle deviendra la version de référence du Ballet de l'Opéra de Paris jusqu'en 1985.

2 Qui, en 1982, produit une nouvelle *Belle au bois dormant* et fait entrer *Casse-noisette* au répertoire.

3 Cf. entretien dans *France Soir*, 14 octobre 1969.

4 Actuelle Académie Vaganova de Saint-Petersbourg.

5 Assisté de son ancienne partenaire au Kirov, Ninel Kourgapkina.

de Paris, avec qui il avait déjà collaboré pour remonter le tableau du « royaume des Ombres » (acte 3). Ainsi, malgré la séparation houleuse avec sa première « maison », il ne reniera jamais le patrimoine transmis par le Kirov. C'est pourquoi nombre de ses ballets dansés à l'Opéra de Paris portent la marque du Mariinski, dont justement *La Bayadère*, son ultime création : livret similaire, déroulé musical très peu retouché, pantomimes analogues et scènes dansées souvent comparables voire identiques. *La Belle au bois dormant* et *Don Quichotte*, également remontés d'après ses souvenirs de danseur, préservent eux aussi une bonne partie de cet héritage pétersbourgeois. De ce fait, dans tous les ballets qu'il révisé, Noureev maintient quasiment intactes certaines chorégraphies féminines qui semblent provenir directement de Petipa et qu'il considère comme des pierres précieuses⁶. Il conserve ainsi des variations de solistes ou de semi-solistes et des scènes de corps de ballet (dans le tableau des Dryades de l'acte 2 de *Don Quichotte* par exemple).

Transfiguration

Mais pour Noureev, faire vivre un répertoire ne saurait signifier « reproduire exactement tous les pas originaux⁷ », tant la part de subjectivité intervient dans la transmission des chorégraphies, y compris pour celles de Petipa. De plus, il lui paraît important qu'un ballet s'adapte à l'époque à laquelle on le présente, au risque de devenir « une œuvre morte, un objet sous globe de verre comme on en trouve dans les musées ; quelque chose qui ne mérite pas de perdurer⁸ ». Ces deux postulats permettent à Noureev de se réapproprier le patrimoine transmis, voire de s'en émanciper, afin d'en proposer des lectures plus personnelles, et ce dès ses premières expériences de danseur⁹.

Il se plaît à rénover certaines mises en scène, à insérer de nouvelles séquences et à recompo-

ser des tableaux entiers comme dans *Raymonda* et dans tout l'acte 2 de *Casse-noisette*. Ceci est particulièrement visible dans les danses de caractères et les ensembles, spécialement les grandes valse, qui ont contribué à développer la qualité et l'importance du corps de ballet de l'Opéra de Paris grâce à des chorégraphies techniquement exigeantes, aux mouvements incessants et aux riches enchevêtrements de lignes ; citons à ce propos la magistrale « valse fantastique » de *Raymonda*. Certaines reprises abordent également la question de la dramaturgie d'un point de vue plus personnel, introspectif, voire psychologique, comme c'est le cas pour *Le Lac des cygnes*, *Casse-noisette* ou *Raymonda*, dont les livrets mettent en lumière le questionnement intérieur des personnages principaux (Siegfried et Odette, Clara, Raymonda) et développent la figure du double (Rothbart/Wolfgang, le Prince/Drosselmeyer, Jean de Brienne/Abderam).

Enfin, sa position de danseur/chorégraphe permet à Noureev de revaloriser fortement la danse masculine. Il ajoute ou aménage des variations, met en avant des ensembles exclusivement masculins¹⁰, étoffe certains personnages¹¹. De ce fait, il ne cantonne plus le danseur dans un rôle de faire-valoir discret de la ballerine.

Oscillant entre préservation et émancipation, les versions produites pour l'Opéra de Paris seront par la suite peu ou pas retravaillées par Noureev, leur octroyant ainsi le statut de « référence ». Maintenues depuis plus de trente ans au répertoire de la compagnie, elles placent ainsi cette institution en héritière et gardienne de la filiation Petipa→Mariinski→Noureev, qui détermine aujourd'hui la « grammaire » académique de l'Opéra de Paris.

Transmission

L'arrivée et l'assimilation de cette généalogie ont nécessité un effort d'adaptation de la part du Ballet de l'Opéra de Paris, qui a dû faire

6 Cf. Revue *Avant-Scène Ballet Danse*, « Il faut que le Palais Garnier devienne un palais de la danse », propos recueillis par Gérard Mannoni, Londres, juillet 1983, p. 18.

7 Cf. Entretien réalisé par Gérard Mannoni, juillet 1983.

8 Cf. Rudolf Noureev, *Autobiographie*, traduit par Ariane Dollfus, Paris, Flammarion, 2016, p. 174.

9 Il propose en effet, dès 1959, des modifications lors de son interprétation de Solor dans *La Bayadère* (en introduisant les désormais fameux « doubles assemblés », à l'acte 3).

10 Cf. « La polonaise », *Le Lac des cygnes*, acte 1.

11 Abderam dans *Raymonda*.

évoluer son propre style au profit de ce que d'aucuns qualifient de « style Noureev » et dont certaines caractéristiques emblématiques participent à sa singularité.

Le premier concerne le vocabulaire chorégraphique de Noureev, composé de ce qu'il nomme lui-même des « tics », puisés dans les différentes écoles qui ont nourri son parcours de danseur (russe, anglaise, danoise et française). On les perçoit particulièrement dans les variations masculines, qui mettent en avant les techniques de bas de jambe et d'adages.

Pour les petits ensembles, il semble se délecter des imbrications tortueuses de bras et de corps – comme on peut l'apprécier dans le pas de six entre Raymonda, ses amis et Abderam (*Raymonda*, II, 2) – tandis que les pas de deux réclament un partenariat proche, fondé tant sur des combinaisons de couple complexes que sur des difficultés techniques individuelles, dont le pas de deux final de *Casse-noisette* se révèle un exemple emblématique.

La complexité est d'ailleurs un mot qui revient fréquemment quand il s'agit de définir ce fameux « style Noureev ».

Particulièrement exigeant envers lui-même, ce dernier a développé une technique qui représente un véritable challenge pour les danseurs, tant elle défie parfois les logiques physiologiques par ses changements d'orientation ou de poids du corps, ses enchaînements pris dans un sens et intégralement répétés dans l'autre, ses pas rapides.

Mais la difficulté d'apprentissage et d'assimilation de son langage ne dépend pas tant de son vocabulaire que de sa musicalité. Mélomane érudit et lecteur de partitions, Noureev conçoit d'une manière toute personnelle, pour ne pas dire déroutante, la relation entre danse et musique. Dans les scènes qu'il recompose totalement, il n'hésite pas à chorégraphier les introductions musicales ou superpose des carrures musicales et chorégraphiques différentes, aspect particulièrement sensible dans la variation de Clara du pas de deux final de *Casse-noisette*. Noureev garnit le temps musical d'un tel nombre de mouvements qu'il peut être nécessaire pour le chef d'orchestre de ralentir le tempo ! Il lui arrive également d'insérer à une partition des musiques issues

d'autres ballets – reprenant ainsi un extrait de *La Bayadère* (n.11) pour l'ajout d'un pas de deux entre Kitri et Basilio dans *Don Quichotte* (II, 1), à l'instar de Petipa, qui utilisait couramment ce procédé. Même quand la chorégraphie est attribuée à Petipa, Noureev peut également imposer son point de vue musical. Il place par exemple certains pas sur des accents musicaux différents, comme dans plusieurs scènes de *La Bayadère*, ou propose une nouvelle orchestration, comme dans *Don Quichotte*, arrangée par John Lanchberry. En réalité, Noureev considère qu'un danseur « n'a pas à être esclave de la musique¹² » et se plaît donc à jouer avec elle.

L'Opéra de Paris présentant chaque année au moins un ballet « d'après Petipa », les danseurs sont régulièrement confrontés au langage spécifique de Noureev, qui participe désormais de l'identité de la compagnie. Toutefois, la préservation et l'appropriation de ce style complexe par ceux qui ne l'ont pas côtoyé représentent aujourd'hui un nouvel enjeu. En effet, les acteurs de son élaboration sont de moins en moins nombreux et les nouvelles générations se montrent parfois réservées. Elles reconnaissent néanmoins que ce répertoire leur apporte un solide niveau technique, ce que confirme la danseuse étoile Dorothée Gilbert quand elle assure : « *Lorsqu'on arrive à danser les chorégraphies de Noureev, on arrive à tout danser ensuite*¹³. »

La collaboration de Rudolf Noureev avec l'Opéra de Paris a permis à cette institution de s'enrichir d'un large patrimoine académique jusque-là peu exploité, participant à la promotion de la filiation esthétique Petipa→Mariinski→Noureev, désormais constitutive de sa propre identité. Tous les ballets de Petipa qu'il a remontés sont dansés par la compagnie et font de lui le relecteur quasi-exclusif du chorégraphe pétersbourgeois¹⁴. Cette particularité qui apporte une certaine cohérence et une homogénéité à leurs productions représente toutefois une exception française. En effet, le répertoire Petipa des compagnies étrangères n'est pas centré autour de la vision d'un chorégraphe

12 Citation traduite par Ariane Dollfus, in *Noureev : L'insoumis*, Paris, Flammarion, 2007, p. 137.

13 Cf. *L'Heure de Rudolf Noureev*, réal. Pierre-Henri Loys, décembre 2008.

14 Seul *Paquita*, autre grand ballet académique présent à leur répertoire, ne correspond pas à une relecture de Noureev.

unique, mais résulte de versions diverses. De son côté, depuis la disparition de Noureev, l'Opéra de Paris ne présente d'autres versions des ballets « d'après Petipa » que lorsqu'il invite justement ces compagnies à se produire dans ses théâtres ou qu'il monte des relectures contemporaines (*Casse-noisette* de John Neumeier entre autres). Mais alors que les ballets classiques de Noureev jouissaient d'une programmation de trois par saison et que certains se partageaient parfois même l'affiche, nous pouvons observer ces dernières années un rythme de production limité en moyenne à une seule série par an. Est-ce à dire que la primauté noureevienne à l'Opéra de Paris aurait atteint son apogée à la fin du XX^e siècle, risquant d'entraîner à terme la disparition du répertoire académique pétersbourgeois ? L'avenir le dira. Peut-être de nouveaux chorégraphes seront-ils prochainement mis à contribution soit pour rénover ce patrimoine franco-russe en insérant une nouvelle branche artistique, soit pour favoriser l'entrée de ballets encore absents au répertoire, comme *Le Corsaire* ou *La Fille du pharaon* ? Peut-être d'anciens danseurs, aujourd'hui directeurs de compagnies, entreprendront-ils de diffuser davantage le répertoire de Noureev à l'étranger (tel Manuel Legris au Ballet de l'Opéra de Vienne) profitant du fait que certains opéras, à l'instar de la Scala de Milan, manifestent depuis quelques années un intérêt constant pour ses chorégraphies. Le « duo » Petipa-Noureev ne serait plus alors l'apanage de l'Opéra de Paris.

Aurélié Bergerot est *violoniste, agrégée de musique et professeur de formation musicale.*



Sergei Khudekov 1837–1928, first historian of dance

Known as the publisher of the *Saint Petersburg Gazette*, Sergei Khudekov was one of the first historians of dance. He was also a friend of Marius Petipa and witnessed his career, as well as being a collector and dance enthusiast who accumulated a considerable number of documents on the subject and owned a specialist dance library that was unrivalled in Europe. In his *History of Dances of All Periods and All Peoples*, a first attempt at collecting and systematically organising data on the history of dance, Khudekov set out to describe as precisely as possible the various aspects of the art of choreography. Volume 4, devoted to Russian ballet, contained his appreciation of Petipa's art, prioritising works from the first period, in which the 'outer form' is in harmony with the 'inner content'. In 1886, and with the creation of *Sleeping Beauty* in particular, Petipa, according to Khudekov, came under the influence of Ivan Vsevolozski, made concessions to virtuosity and became a 'routine artist'.

Сергей Николаевич Худеков (1837 – 1928), первый историк танца

Известный как издатель *Петербургской газеты*, Сергей Худеков был одним из первых историков танца, другом и очевидцем деятельности Мариуса Ивановича Петипа, коллекционером и балетоманом, собравшим огромное количество материалов о танце, владельцем балетной библиотеки, не имеющей аналогов в Европе. Его книга *История танцев всех времён и народов* является первым опытом сбора и систематизации разнообразных сведений по истории танца. Здесь Худеков рассматривает разные моменты хореографического искусства. В четвёртом томе, посвящённом русскому балету, он оценивает искусство Петипа и отдаёт предпочтение произведениям первого периода его творчества, в которых «внешние формы» находятся в унисоне с «внутренним содержанием». Начиная с 1886 г., в особенности после сочинения *Спящей красавицы*, Петипа, по словам Худекова, попадает под влияние И.А. Всеволожского, делает уступки виртуозности и становится «художником-рутинёром».

Sergueï Khoudekov (1837 – 1928), premier historien de la danse

Pascale Melani

Bien plus qu'un simple « balletomane », il comptait à son époque parmi les très rares vrais spécialistes de la danse, et son érudition était réputée encyclopédique. N'avait-il pas constitué une collection unique au monde d'objets et de documents relatifs au ballet ? N'avait-il pas entrepris, sur la base de ces matériaux et d'innombrables lectures, une *Histoire des danses* d'envergure universelle, dont l'édition reste aujourd'hui encore une curiosité bibliographique ? Collaborateur de Petipa, il a été également son ami. Toutefois, au fil du temps, les deux hommes se sont éloignés l'un de l'autre.

Quelques éléments pour une biographie

C'est en plein centre de Moscou, rue Tverskaïa, dans une famille de la noblesse, que Sergueï Nikolaïevitch Khoudekov voit le jour fin 1837. Le jeune garçon étudie au Gymnase n°3 de Moscou, puis entreprend des études de droit à l'université de Moscou, qu'il abandonne pour partir sur le front de Crimée. La Russie est alors en guerre, et le jeune Sergueï a décidé de rejoindre ses frères comme volontaire. Lorsqu'il quitte l'armée, douze ans plus tard, c'est avec le grade de major et la médaille d'or de Saint-André à la boutonnière.

À l'armée, Khoudekov a commencé à écrire des essais [*očerki*] sur la vie militaire (c'est l'époque où Tolstoï compose ses *Récits de Sébastopol*). À partir de 1860, il s'installe à Saint-Petersbourg dans le but de devenir écrivain. Ses premiers récits, qui paraissent sous le pseudonyme de « Žalo » (le Dard) et de « Figaro », sont publiés dans diverses revues comme *Le Loisir et le Travail* [*Dosug i delo*], *Les Nouvelles russes* [*Russkie vedomosti*], *Temps nouveau* [*Novoe*], et ses essais dramatiques dans le domaine de la comédie ou du vaudeville lui confèrent une certaine notoriété. Khoudekov peut alors entrer à la Société théâtrale de Saint-Petersbourg et prendre part à de nombreux événements culturels de la capitale. Mais l'essentiel de son

activité est consacré à l'édition du *Journal de Saint-Petersbourg* [*Peterburgskaja gazeta*], organe de presse libéral qui paraît de 1867 à 1918 et sur le destin duquel il veille pendant quarante-cinq ans. Son épouse, Nadeïda Alexeïevna Khoudekova (1849 – 1918), une femme instruite, passionnée de littérature, y tient la rubrique théâtrale, et le journal compte parmi ses collaborateurs des plumes de premier plan (les écrivains Nikolaï Leskov, Anton Tchekhov, les critiques théâtraux Alexandre Kouguel, Alexeï Nikolaïevitch Plechtcheïev et son fils Alexeï Alexeïevitch, etc.). Le *Journal* avait pour habitude de publier des recensions systématiques de tous les spectacles de ballet, accompagnées de leur distribution complète, des livrets, des interviews de danseurs (Anna Pavlova, Marie Petipa, Pavel Guerdt, Vera Trefilova...). C'est dans ses colonnes que sont parus pour la première fois, notamment, les souvenirs d'Olga Preobraïenska et de Lev Ivanov. Ruiné par la Révolution de 1917, Sergueï Khoudekov décède le 20 février 1928 à Leninskograd, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Sa maison est nationalisée et son imprimerie, située au n° 12 de la perspective Vladimirskaïa, abritera désormais le Théâtre dramatique du Lensovet.

Khoudekov et le ballet

Khoudekov a consacré une grande partie de son temps, de son énergie et de son argent à rassembler une collection de documents absolument unique sur l'histoire de la danse. Sa bibliothèque personnelle, d'une richesse exceptionnelle en Europe à l'époque, lui permit d'entreprendre sa fameuse *Histoire des danses de tous les temps et tous les peuples*, ouvrage monumental demeuré inachevé. Familier de Petipa, Khoudekov discute et polémique avec lui autour de ses futures mises en scène et collabore aux programmes et livrets de cinq de ses ballets : *Le Roi Candaule* (1868, musique de Pugno), *La Bayadère* (1877,

musique de Minkus), *Roxana, la Beauté du Montenegro* (1878, musique de Minkus), *Zoraïa, ou La Mauresque en Espagne* (1881, idem) et *La Vestale* (1888, musique de Mikhaïl Ivanov). Khoudekov a également tenu une correspondance avec des chorégraphes célèbres et des étoiles étrangères du ballet (outre Petipa, Auguste Bournonville, Adèle Grantzow, Henriette D'Or, Virginia Zucchi, etc.) et rassemblé une collection unique de près de 15 000 pièces relative à l'histoire de la chorégraphie, constituant le deuxième musée théâtral du pays, après celui d'Alexandre Bakhrouchine à Moscou. Parmi les pièces maîtresses de cette collection figuraient les chaussons et pointes de danseurs et ballerines célèbres, des maquettes de décors et des esquisses de costumes de Léon Bakst, Alexandre Benois, Nikolai Roërich, Sergueï Soudeïkine, des statuettes en bronze de Marie Taglioni, Fanny Elssler, Ioulia Sedova, ainsi que le moule de sa jambe, des portraits de danseuses, la sculpture en bronze de la jambe de Pavlova, et un nombre incalculable de lettres, photographies, dessins, gravures, aquarelles, costumes, etc.

L'histoire des danses

Cette documentation exceptionnelle fut mise à profit par Khoudekov pour rédiger son histoire universelle de la danse, étude monumentale, superbement illustrée par des documents de sa collection personnelle. Trois tomes parurent avant la Révolution sous le titre *Histoire des danses de tous les temps et de tous les peuples* [*Istorija tancev vsekh vremën i narodov*], mais le tirage du quatrième fut presque entièrement détruit par un incendie de l'imprimerie en avril 1918. Les tomes V et VI, initialement planifiés, restèrent à l'état de manuscrit, et ils sont conservés aujourd'hui dans les Fonds du RGALI, les Archives nationales d'art et de littérature. *L'Histoire des danses* de Khoudekov fut probablement la première tentative de collecte systématique de toutes sortes de données sur les évolutions de la chorégraphie à travers les pays et les époques. Rééditées par les éditions ÈKSMO en 2010, les trois premières parties (tomes I, II et III) s'organisent de la façon suivante. La première est consacrée aux danses des civilisations antiques, Égypte,

Inde, Chine, Grèce et autres pays. Khoudekov aborde ensuite le Moyen Âge et la Renaissance, époque où la danse entre dans un processus de développement historique qui permet de suivre l'évolution de la danse scénique, le ballet. La troisième partie se présente comme un énorme travail de synthèse sur l'histoire de la chorégraphie occidentale aux XVII^e-XIX^e siècles, complété par des chapitres consacrés aux danses des différents peuples, regardées comme le miroir dans lequel se reflète la personnalité de chaque nationalité. Le quatrième tome, consacré au ballet russe et réputé perdu après l'incendie de la typographie, a longtemps constitué une rareté bibliographique¹, avant d'être réédité en 2009 par les éditions MIÈL'.

Dans cet ouvrage à vocation exhaustive, Khoudekov a cherché à rendre compte de la façon la plus précise possible des différents aspects de l'art chorégraphique, sans éluder des questions spécialisées comme la théorie de la danse ou sa notation ; il évoque la place des danses dans les récits poétiques des différents peuples, au sein des différentes sectes religieuses, dans les théâtres de variétés, et il termine son étude par la question de l'émergence du modernisme chorégraphique. Cette étude fut sévèrement critiquée à l'époque soviétique, notamment par l'historienne du ballet Vera Krassovskaïa qui reprocha à Khoudekov son dilettantisme et son absence de perspective historique (*Le Théâtre de ballet russe de la seconde moitié du XIX^e siècle* [*Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*], Leningrad-Moskva, Iskustvo, 1963, p. 266). Borisoglebski, en revanche, s'est appuyé sur Khoudekov pour rédiger de nombreux chapitres de son étude (*Documents sur l'histoire du ballet russe* [*Materialy po istorii russkogo baleta*], Leningrad, izd. Leningradskogo gosudarstvennogo učilišča, t. 1, 1938, t. 2, 1939).

Khoudekov et Petipa

Pour Khoudekov, Petipa est un contemporain, un proche, dont il a vu la création de tous les ballets, en témoin direct de ses triomphes et de ses échecs. Les deux hommes ont entretenu des relations amicales, mais assombries ponctuellement par des conflits artistiques et personnels. On sait que Petipa a contesté la

1 L'édition originale est consultable en ligne à la page : <https://www.prlib.ru/item/335371> (lien actif le 10 octobre 2017).

paternité de Khoudekov sur le livret de *La Bayadère*. En conflit avec la direction des Théâtres impériaux, il jugeait le journaliste trop complaisant envers cette dernière, et les propos peu amènes qu'il tient sur Khoudekov dans son *Journal* (« *Cette canaille de Khoudekov* », *Journal du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa*, Pessac, MSHA, 2017, pages 56, 99) témoignent d'une rancune non apaisée.

C'est dans le tome IV de son *Histoire des danses*, paru après la Révolution, que Khoudekov dédie un chapitre à l'œuvre de Marius Petipa (« *Marius Petipa i ego značenie* » [Le rôle de Marius Petipa], *Istorija tancev*, Sankt-Peterburg, tipografija Peterburgskoj gazety, 1913-1918, pages 148-161). Dans ces pages, il porte un regard *a posteriori* sur la création de Petipa et se pose en observateur objectif de son œuvre. Khoudekov décrit pour la première fois la structure du pas de deux « *petipien* » (entrée, adage, variations, coda), devenu le mètre étalon du duo classique (page 150). Il est sans doute aussi le premier à proposer cette division de la carrière de Petipa, désormais classique dans l'historiographie de la danse, qui distingue deux périodes, avant et après la date charnière de 1888, année qui correspond au changement d'esthétique générale de ses ballets lié à l'intervention du directeur des Théâtres impériaux Ivan Vsevoljski (page 154). Du point de vue esthétique, Khoudekov donne la préférence à la première période (de 1870 à 1888), et célèbre en Petipa le digne continuateur de Jules Perrot. Il compte au nombre de ses meilleurs ballets des œuvres comme *La Fille du pharaon*, *La Belle du Liban*, *Le Roi Candaule*, *Don Quichotte*, *La Bayadère*, *Roxana*, *La Belle du Monténégro*, *Zoraïa* et *La Vestale* (ce n'est sans doute pas un hasard s'il est lui-même l'auteur des livrets de quatre d'entre eux). Selon Khoudekov, ces ballets se caractérisent par des « *sujets au contenu dramatique, avec une architecture en trois phases (une intrigue qui se noue, se développe et se dénoue)* », une « *action pleine de sens* », « *une série de scènes pantomimiques reliées à la danse* » (page 153).

Le talent de Petipa s'y manifeste dans la composition des différentes scènes et dans une harmonie générale entre le fond (dramatique) et la forme (chorégraphique), même si, selon Khoudekov, le chorégraphe ne manifeste pas

toujours le discernement voulu dans le choix des sujets.

À partir de *La Belle au bois dormant* et jusqu'à son dernier ballet *Le Miroir magique* en 1903, Khoudekov considère, en revanche, que Petipa se renie en partie et tombe sous la coupe d'Ivan Vsevoljski, « un esthète » qui « *plaçait au second plan le contenu du ballet et recherchait exclusivement la beauté et l'élégance de la forme extérieure* » (page 155). Selon Khoudekov, Vsevoljski privilégiait le côté « *décoratif* » du ballet, dessinant lui-même les esquisses des costumes, et c'est sous son influence qu'est introduit en Russie le ballet-féerie, qui triomphe alors en Europe et qu'il affectionne particulièrement. Fort de son credo (« *Les formes plastiques de la création chorégraphique doivent être pensées et animées par son contenu intérieur* », page 153), Khoudekov évalue à cette aune les dernières œuvres de Petipa, lui reprochant d'avoir privilégié un type de divertissement auto-centré, dans lequel la « *danse pour la danse* » triomphe au détriment du drame, et de n'avoir pas su renouveler son langage chorégraphique et sa conception générale du ballet. Il termine par cette condamnation sans appel : « *Sans s'écarter d'un iota de l'architecture qu'il avait créée, sans ajouter un seul trait nouveau, il est demeuré un artiste routinier, refusant de comprendre que l'art ne peut rester immobile et faire du sur-place* » (page 158). Jugement particulièrement sévère de celui qui fut « l'ami » du chorégraphe, mais à l'époque de la publication de ces lignes, Petipa ne pouvait déjà plus les lire...

Pascale Melani est *professeur en langues et littératures slaves, ses recherches sont consacrées aux liens entre littérature, musique et société en Russie aux XIX^e et XX^e siècles.*

Marius Petipa: fragments and compendiums

Like opera, instrumental music and theatre, ballets have sometimes been broken into fragments, in particular during the period of star dancers in the 19th century. Some of Marius Petipa's ballets became known in France through selected extracts, something the works lent themselves to because they were conceived in acts and scenes. Outside the narrative context, these fragments become autonomous works: this was the case of the pas de deux, of a character dance like the *Nutcracker* and Marius Petipa's Hungarian grand pas from *Raymonda*.

Although they promoted an art based on the uninterrupted performance of the work, Serge Diaghilev's Ballets Russes performed fragments during numerous galas, in particular of *Swan Lake*. Other troupes, including those of Anna Pavlova, Nikita Baliëff and later the marquis de Cuevas, performed Petipa's works in extracts, notably the *Nutcracker*.

Enthusiasm for the compendium in 1900, exemplified by the work of Madame Mariquita (*Terpsichore*, 1900), was evident in the Ballets Russes with *Le Festin*, an assemblage of extracts by Petipa and Fokine, and in the work of Serge Lifar, who promoted Petipa's ballets in this form at the Opéra de Paris in 1932. The interest in the fragment was prominent in the visual arts, to the extent that it became a work in itself for Auguste Rodin, Constantin Brancusi and later Joseph Cornell, among others.

The performance of fragments, which ensured their longevity - *Eden* by Maguy Marin - and the compendium - from Maurice Béjart to Jérôme Bel - are still relevant today.

Мариус Петипа: фрагменты и их сочетания

В XIX веке, с началом эпохи антрепризы «знаменитостей», особенно распространилась практика, когда балет, как и опера, инструментальная музыка или театр, разбиваются на отрывки. Именно благодаря таким избранным отрывкам некоторые балеты Мариуса Петипа получили известность во Франции. Их структура, основанная на действиях и сценах, вполне позволяет такую подачу. Вне повествовательного контекста, эти фрагменты могут быть представлены как самостоятельные произведения: таковыми являются па-де-де и характерные танцы из балета «Щелкунчик» или венгерский танец из балета «Реймонда» Мариуса Петипа. Несмотря на пропаганду искусства, основанного на непрерывном проигрывании произведения, «Русский балет Дягилева» иногда представлял фрагменты, в частности из «Лебединого озера», в рамках своих многочисленных концертов. Другие труппы, например, Анны Павловой, Никиты Балиева, а затем и маркиза де Куэваса, также показывали отдельные части произведений Петипа, и, в частности, «Щелкунчика».

Возникшая в 1900 году мода на сочетания балетных отрывков, которая ярко проявляется в работе Мадам Марикиты («Терпсихора», 1900), наблюдается также и в дивертисменте «Пир» из Русских сезонов Дягилева, представляющем собой собрание танцевальных эпизодов хореографии Петипа и Фокина. По такому же принципу Сергей (Серж) Лифарь строил показ балетов Петипа в Парижской опере начиная с 1932 года.

Внимание к фрагменту, наблюдаемое в изобразительном искусстве, столь велико, что он может стать отдельным произведением, как это происходит, например, у Огюста Родена, Константина Бранкузи или, позднее, у Джозефа Корнелла. Разделение на отрывки, позволяющее продлить жизнь произведения («Эден» Маги Марен), и сочетание этих отрывков (от Мориса Бежара до Жерома Беля) не потеряли своей актуальности.

Marius Petipa : fragments et florilèges

Florence Poudru

Fondé sur un florilège de *La Belle au bois dormant*, *Ni Fleurs ni couronnes* (1968) de Maurice Béjart souligne l'héritage artistique de ses professeurs russes. Quant à la diffusion d'une œuvre par extraits, le procédé est pratiqué de longue date. Le vedettariat, amplifié à l'époque romantique avec les actrices, divas et ballerines, qui en détachent un morceau de bravoure à leur gloire, a contribué à banaliser le phénomène de l'exposition du morcellement, sans doute favorisé par l'archéologie moderne de la Renaissance à nos jours. Le spectacle chorégraphique n'en est pas exempt. Hors de Russie, l'œuvre de Marius Petipa, maître de ballet du Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, a longtemps été connue en France en pièces détachées, voire en assemblage de fragments.

Comme le *largo* du *Serse* de Haendel ou les airs d'opéra de Rossini et les musiques instrumentales, les ballets sont morcelés. Fanny Elssler, célèbre ballerine romantique, brille dans le pas seul de la Cachucha détaché du *Diable boiteux* (1836) au point d'inspirer le *Cachucha-Galopp* (op. 97) à Strauss père en 1837. L'insertion de la *Cosmopolitana*, pas de danse extrait de *Gazelda* de Jules Perrot, dansé par Marie Sourovchtchikova Petipa lors des premières représentations du *Marché des Innocents* de Petipa Frères (*à ic*) à l'Opéra de Paris en 1861¹, a donné lieu à un procès perdu par Marius Petipa. Les galas au bénéfice d'un artiste et les événements exceptionnels sont l'occasion la plus fréquente d'un morcellement. Ainsi, l'Opéra-Comique organise une « matinée extraordinaire » réunissant des acteurs, chanteurs et danseurs de tout premier plan le 6 novembre 1902 au profit de la caisse de retraite des musiciens, choristes et

employés du théâtre. Sont successivement chantés des actes détachés d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck et de *Carmen*, suivis d'un intermède de six numéros chantés et dansés, dont un pas hongrois² et un pas russe - Kamarinskaïa - tous deux dansés par Marie Mariussova Petipa et Serge Legat des Théâtres impériaux russes.

L'expansion du music-hall après les années 1870, fondé sur une juxtaposition de numéros hétérogènes, aurait-il renforcé ce goût pour les extraits ? L'œuvre est alors décontextualisée de l'ensemble, mais certaines parties, comme les danses de caractères, sont autonomes par la musique et la danse. Elles sont parfois un élément d'une sous-partie, elle-même facilement détachable, comme dans le divertissement de *Casse-noisette*, intitulé ainsi dans la partition. Les ballets narratifs sont séquencés comme l'indiquent les partitions spécialement composées par Léo Delibes ou Henri Dutilleux, divisées en scènes, en tableaux voire en actes. *Giselle*, *Coppélia*, *La Korrigane* sont également donnés en actes et scènes détachés en France.

L'un des éléments de modernité du spectacle chorégraphique à l'aube du XX^e siècle est la continuité de l'œuvre, d'une œuvre courte, ce qui rompt avec la conception séquentielle du ballet. Même si les Ballets russes de Diaghilev affichent la volonté de créer des ballets sans interruption, plongeant le spectateur dans un tableau animé par la danse, la troupe n'échappe pas aux nombreux galas donnés en vingt ans. À l'occasion du gala donné à Nice le 6 mars 1924, au profit du Comité franco-russe d'assistance aux réfugiés, les dix numéros comprennent des extraits d'œuvres de Marius Petipa, *Mazurka*, puis *Czardas* de Tchaïkovski

1 Ce ballet, connu en Russie sous le titre de *Marché de Paris* (1859) de Marius Petipa, est cosigné sous ce second titre à Paris et présenté à l'Opéra à partir du 29 mai 1861, Romain Feist, « Lucien, l'autre Petipa », in *De la France à la Russie, Marius Petipa*, sous la direction de Pascale Melani, *Slavica Occitania*, n° 43, Toulouse, 2016, p. 86.

2 Rien n'indique qu'il s'agit d'un extrait de *Raymonda*.

(empruntés au *Lac des cygnes*) et sous les titres *Les Trois Ivan*, puis *La Princesse Aurore et le Prince charmant* (pas de deux), des fragments identifiables de *La Belle au bois dormant*³.

C'est très morcelé que *Le Lac des cygnes* est présenté par les Ballets russes qui ne sont ni les premiers, ni les seuls à le diffuser, d'après la chorégraphie de Marius Petipa et de Lev Ivanov de 1895⁴. Au moins trois versions sont dansées par les Ballets russes : l'une pour les galas privés, très brève, déroule un *adagio*, une variation féminine, le pas de quatre, une autre variation féminine et une *coda*⁵ et requiert moins de quinze interprètes. L'autre, fondée sur le deuxième acte dû à Lev Ivanov, nécessite dix-neuf cygnes, dix chasseurs et les solistes⁶ : elle comporte le pas de trois du premier acte de Petipa. Enfin, la version en deux actes, la plus diffusée, débute par les cygnes (deuxième acte) et se poursuit par le pas de trois, puis trois danses de caractère suivies du pas de deux du troisième acte⁷. Celle qui entre à l'Opéra de Paris au temps de Serge Lifar en 1936 est très partielle et ce n'est qu'en 1960 que la version intégrale de Bourmeister entre au répertoire. Entre temps, les pas de deux du *Lac des cygnes*, comme ceux de *Don Quichotte*, de *Casse-noisette*, de *Raymonda* ont acquis une autonomie au Grand Ballet du marquis de Cuevas qui fait briller ses étoiles. Anna Pavlova, première ballerine à interpréter des extraits de ce ballet hors de Russie dès 1908, a diffusé avec sa troupe *Le Réveil de Flore*, *Raymonda*, *Harlequinade*, *La Fille du pharaon*, *La Belle au bois dormant*⁸, *Casse-noisette*⁹, d'après Marius Petipa. « La Valse des flocons », de *Casse-noi-*

sette, est dansée sous le titre de *Flocons de neige*¹⁰. Le Théâtre de la Chauve-Souris de Nikita Balieff présente « la Valse des fleurs » et le « Trépak » de façon autonome, en mars 1921 au Théâtre Femina. Il faut attendre 1948 pour que *Casse-noisette* soit dansé intégralement à l'Opéra-Comique et 1982 à l'Opéra de Paris.

Après l'échec de la production intégrale de *La Belle au bois dormant* (1921) à Londres par les Ballets russes, sa diffusion en France à partir de 1922 sera fondée sur les deuxième et troisième actes, sous le titre du *Mariage de la Belle au bois dormant*¹¹. Tronquée, l'œuvre présente néanmoins une unité musicale et chorégraphique. *L'Oiseau bleu* en est le morceau détaché le plus court et devient un pas de deux de gala pour Serge Lifar et Suzanne Lorcia dans les années 1930. André Malraux estime que le fragment est « un maître d'école des arts fictifs » et le regard porté sur le *Torse d'homme* de Rodin, brut dans sa mutilation, appelle les membres fantômes. Vestige ou œuvre conçue à partir d'un fragment devenu entité, telle *La Muse endormie* de Constantin Brancusi, notre appréhension s'en trouve modifiée. La place occupée par un extrait dans la programmation, selon la cohésion ou non de l'ensemble, constitue une muséographie renouvelée. Le fragment peut offrir une survivance à l'œuvre, comme le duo d'*Eden* de Maguy Marin, notamment transmis au Grand-Théâtre de Genève dans la soirée « Danse en pièces » en 1998¹². Le fragment confère une puissance à ce qui est présenté, mais également un mystère.

3 Gala du Grand Casino municipal de Nice, 6 mars 1924, Programme des Ballets russes, P (63) Serge Lifar, Archives de la Ville de Lausanne (AVL).

4 Créé en 1877 par Julius Reisinger à Moscou, *Le Lac des cygnes* n'est réglé par Petipa et Ivanov qu'en 1895 : Anna Pavlova et un groupe de danseurs des Théâtres impériaux russes l'interprètent hors de Russie dès 1908, Janet Pritchard, *Anna Pavlova Twentieth Century Ballerina*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 2017, p. 17.

5 Gala privé à l'Hôtel Ritz de Monte-Carlo, 1924, Archives de la Société des Bains de mer de Monte-Carlo.

6 Dans cette version en un acte, figurent la Reine des cygnes, le Prince accompagné d'un ami et le Sorcier, Programme des Ballets russes, Londres, Lyceum, 13 novembre 1926, P (63) Serge Lifar, AVL.

7 Florence Poudru, « Quelques œuvres de Marius Petipa en France : leur rayonnement entre 1900 et 1960 », in *De la France à la Russie, Marius Petipa, op. cit.*, p. 346-349.

8 Sous le titre *Visiona*.

9 Victor Dandré, *A. Pavlova in Art and Life*, London, Cassell and Company Limited, 1932, p. 404-408.

10 Programmes Anna Pavlova, BmO.

11 Florence Poudru, *op. cit.*, p. 352-356.

12 Le 4 octobre 1998, au Bâtiment des Forces motrices de Genève.

En insérant des sonnets dans son recueil de nouvelles *Les Filles du feu* (1854), Gérard de Nerval avait surpris ses lecteurs. Le procédé du florilège n'est rare ni en musique, ni à la scène : au XVII^e siècle, Lully a inséré ses compositions à des intermèdes de comédies de Molière et des entrées de ballets de Cour dans *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*¹³. Dans le goût *fin-de-siècle*, les années 1900 ont marqué une prédilection pour les ballets conçus en florilège : *Les Danses de jadis et de naguère* (1900) réglées par Joseph Hansen, maître de ballet à l'Opéra de Paris¹⁴, en sont l'illustration. La juxtaposition musicale d'emprunts à Rameau, Berlioz, Delibes, Guiraud, Chabrier, Lalo, Thomas et Gounod, correspond à une structure chorégraphique séquentielle moins morcelée. Se succèdent quatre parties distinctes, chacune devant son argument à un auteur spécifique, l'unité revenant au chorégraphe. L'Exposition universelle de 1900 a favorisé ce type de ballet ; *Terpsichore* de Madame Mariquita, au Palais de la danse¹⁵, en témoigne. Ce « ballet international » en huit tableaux déroule plusieurs pays associés à des danses, dont la France, symbolisée par une valse renversée. Cette construction n'est pas l'apanage des troupes parisiennes. *Chopiniana* (1907) a été conçu comme une suite de danses en cinq parties par Michel Fokine sur des musiques de Chopin. Ce ballet assemble¹⁶ alors une polonaise (« Un Bal à Varsovie »), un nocturne, une mazurka, une valse de réminiscence romantique, un pas de deux, puis une tarentelle napolitaine. En 1908, l'esthétique du pas de deux donne celle de l'ensemble qui évoluera jusqu'à *Les Sylphides* (1909) présenté à Paris par les Ballets russes.

Avec *Le Festin* (1909), l'agrégat de fragments est modifié d'une saison à l'autre : les extraits de Michel Fokine sont associés à ceux de Marius Petipa (le grand pas hongrois de *Raymonda* et « L'Oiseau bleu » (nommé « L'Oiseau d'or ») de *La Belle au bois dormant*) en 1909, puis différent en 1912 (la czardas et

la mazurka du *Lac des cygnes*, « L'Oiseau d'or ») et seul subsiste le grand pas hongrois de *Raymonda* en 1925. *Divertissement* est le titre d'une suite d'extraits de *La Belle au bois dormant* de Serge Lifar à l'Opéra en 1932 : cette diffusion très parcellaire des ballets de Marius Petipa semble une pratique très française comparée aux productions londoniennes intégrales des ballets de Petipa des années 1930. Paradoxalement, le fragment est inhérent à l'art moderne, des collages surréalistes et poétiques de Joseph Cornell aux assemblages nostalgiques de Christian Boltanski.

Les œuvres de la danse moderne et contemporaine sont souvent difficiles à tronquer, mais les circonstances ne l'excluent pas, comme l'assemblage d'extraits de 27⁵² de Jiří Kylián pour le gala *6000 miles Away*¹⁷ (2012) ou les florilèges d'Ohad Naharin. Aujourd'hui quelques artistes « contemporains » tels Jérôme Bel, qui enchâsse une figure de *La Bayadère* dans *Véronique Doisneau* (2004) pour évoquer la carrière de l'interprète, ou Philippe Lafeuille, jouent avec les éclats petipiens. Dans sa création de 2017 pour l'Opéra de Lyon, Jérôme Bel reprend l'entrée des Ombres de *La Bayadère* et en brouille l'unité par les costumes : Petipa reste donc une référence bien au-delà de la sphère classique.

Florence Poudru est *professeur d'histoire de la danse, chercheur associée en arts du spectacle ; elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire du ballet.*

13 Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014, p. 328-329.

14 Ballet créé le 5 août 1900, à l'occasion d'une fête, BmO.

15 Ballet d'Adolphe Thalasso et de Léo Pouget, créé le 23 mai 1900, Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

16 Notice de Galina N. Dobrovolskaya, in *International Encyclopedia of dance*, New York, Oxford University Press, 1998.

17 Conversation avec la danseuse Aurélie Cayla, le 7 mars 2012.

Partenaires

Le CN D est un établissement à caractère industriel et commercial subventionné par le ministère de la Culture.



Exposition conçue avec la collaboration de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, l'unité de recherche 4593 CLARE de l'université Bordeaux-Montaigne et la région Nouvelle-Aquitaine.

Exposition conçue à partir de la Donation Gilberte Cournand, des Fonds Lucien Caplain, Françoise et Georges Jacq, Léone Mail, Antonine Meunier, Rudolf Noureev, Claire Sombert, Léandre Vaillat, Natacha Volkova-Dabbadie, Alexis Zereteli issus de la Médiathèque du CN D et des prêts de documents par Mesdames Nadejda Loujine, Christine Bayle, Barbara Schwarz et Maina Gielgud.

Crédits photos

Couverture « Marius Petipa dans une photo d'époque », photographie sans mention d'auteur, in Roger Salas, « Vive Petipa », *Ballet 2000*, n° 18, mai-juin 1993, p. 12. Médiathèque du CN D – p.2 Nikolai Gustavovich Legat (1869-1937) et Sergeï Gustavovich Legat (1875-1905), caricature de Marius Petipa, in Lillian Moore (ed), *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, translated by Helen Whittaker (London : A. and C. Black, 1958, 104 p.). Médiathèque du CN D, Donation Gilberte Cournand. – p.3 Vera Krasovskaïa, *Russkij baletnyj nachala XX veka [Le théâtre du Ballet russe au début du XX^e siècle]* (Leningrad, 1958, 550 p.). Fonds Volkova-Dabbadie - Médiathèque du CN D – p.4-5 Photographie et caricature de Nicolas Legat, in *The Story of the russian school*, translated with a foreword by Sir Paul Dukes (London, British Continental Press, 1932, 87 p.). Médiathèque du CN D – p.6-7 Danseuses du Ballet du Théâtre Mariinski, vers 1900, montage photographique hors texte sans mention d'auteur, in *Ballet russe, Memoirs of Nicolas Legat*, translated with a foreword by Sir Paul Dukes (London, Methuen & Co, 1939, 67 p.). Médiathèque du CN D – p.8 Vignette extraite d'une série représentant une danseuse dans différentes positions, annotées en sténochorégraphie pour l'ouvrage d'Antonine Meunier, *La Danse classique (école française) : figures, sténographie, dictionnaire* (Paris, Firmin-Didot, 1931, 284 p.). Fonds Antonine Meunier - Médiathèque du CN D – p.9 Lucien Caplain (1892-1983), planche de dessins originaux pour l'ouvrage *Ballets de l'Opéra de Paris* de Léandre Vaillat (Paris, Compagnie française des arts graphiques, 1943, 140 p.). Fonds Lucien Caplain - Médiathèque du CN D – p.10 Marius Petipa, *Materialy vospominania statii [Matériaux, mémoires, articles]*, dessin de mise en scène de *Le Roi Candaule* (1868) (Leningrad : Iskousstvo, 1971, 443 p.). Fonds Rudolf Noureev - Médiathèque du CN D – p.11 Nina Tikanova dans *La Terre*, rôle principal du *Printemps*, musique de Debussy, chorégraphie de Jean-Jacques Etcheverry, photographie sans mention d'auteur. Collection Barbara Schwarz, avec son aimable autorisation. – p.12 « Igor, Skouratov, Kniaseff, Jeanmaire, Didion, Lauvray, Lafon », photographie de B. M. Bernard. Médiathèque du CN D - Fonds Gilberte Cournand. – p. 29 Nina Tikanova dans le studio de la rue du Bac (n° 83), photographie sans mention d'auteur. Collection Barbara Schwarz, avec son aimable autorisation.

Info

Du 11 janvier au 23 février 2018 – Entrée libre
Lundi au vendredi de 10h30 à 19h

Informations pratiques, plan d'accès
cnd.fr

CN D

1, rue Victor-Hugo
93507 Pantin Cedex

Accueil général
+33 (0)1 41 83 27 27

Métro 5 Hoche
RER E Pantin
T3b Delphine Seyrig

CN D

Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo, 93507 Pantin Cedex – France
40 ter, rue Vaubecour, 69002 Lyon – France
Licences 1-1077965 / 2-1077966 / 3-1077967
SIRET 417 822 632 000 10

Directrice générale
Mathilde Monnier

Service de presse
Myra – Yannick Dufour, Rémi Fort, Jeanne Clavel
+ 33 (0)1 40 33 79 13 – myra@myra.fr

Retrouvez l'ensemble de la programmation Printemps 2018
sur **cnd.fr**

Exposition

Conception
**Laurent Barré, en collaboration avec Sylvie Jacq-Mioche
et Pascale Melani**

Conseils scientifiques
Sergueï Konaev, Isabelle Launay, Florence Poudru

Recherche documentaire
**Claire Delcroix, Marie-Odile Guellier, Laurence Leibreich,
Juliette Riandey**

Production et montage
les équipes de CN D

Publication

Directrice
Mathilde Monnier

Responsables
Laurent Barré & Christophe Susset

Coordination
Valentine Jecic

Traduction
**Olga Konkka pour le russe,
Bernard Wooding pour l'anglais**

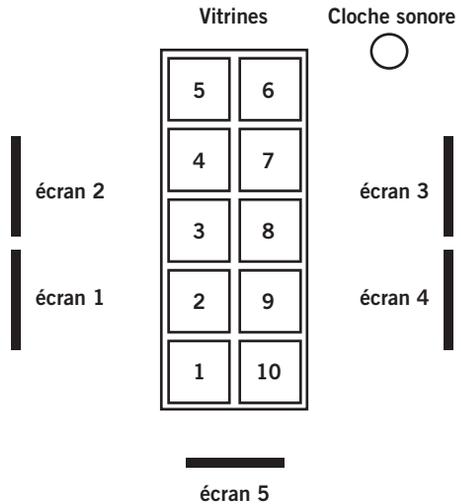
Relecture
Gaëlle Vidal

Conception graphique
Casier / Fieuws
*Typographie **EideticNeo & TradeGothic***
*Papier **Munken Lynx rough 120 gr/m²***

Impression
Graphius

Visite de l'exposition

La Galerie, CN D



Les circulations des artistes, des pédagogues et des œuvres, les transferts culturels

Vitrine 1

De la France à Saint-Pétersbourg, les danseurs et maîtres de ballet ambassadeurs de la danse

Vitrine 3 et écran 2

De Saint-Pétersbourg et Moscou à Paris, Monte-Carlo, Nice, l'ouverture de studios de danse par les danseuses et danseurs du Ballet impérial exilés, pionniers et seconde génération

L'autographe, les traces, les souvenirs et l'aura du maître

(voir page 17)

Vitrine 2 et écran 1

Une histoire éditoriale de la mémoire et des traces en danse

Vitrine 4

Hommages : l'art chorégraphique de Marius Petipa vu par deux danseurs du Théâtre Mariinski, maîtres de ballet et pédagogues

Le répertoire en question(s)

Vitrine 5

Penser la danse classique et la notion de répertoire (voir page 21)

Vitrine 6 et écran 3

La chorégraphie comme art de la variation : l'exemple de *La Bayadère* (1877) par Rudolf Noureev (1992) ; portrait du premier historien russe de la danse (voir pages 25 et 31)

Vitrine 7 et cloche sonore

« Interprétation/incarnations » : les danseuses étoiles et la passation

Vitrines 8 et 9 et écran 4

L'invention du programme d'extraits comme modalité de diffusion des œuvres et de la culture chorégraphiques (voir page 35)

Mise en perspective historique, esthétique et historiographique

Vitrine 10 et écran 5

Histoire culturelle de la sensibilité chorégraphique : variations cinématographiques sur un « tube » chorégraphique