

ILS SE MARIÈRENT ET EURENT BEAUCOUP D'INVITÉS : LA FIN DU CONTE DE FÉES ET DU RÈGNE DES ROMANOV DANS LES BALLETS DE MARIUS PETIPA (LA BELLE AU BOIS DORMANT, CENDRILLON, BARBE-BLEUE)

« Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » : telle est la phrase canonique qui conclut bon nombre de contes de fées et autres histoires de princes et princesses destinés aux enfants. Trompettes sonnant l'arrivée d'Aurore réveillée et de Philippe, cloches et colombes saluant le départ en carrosse de Cendrillon et de son prince, douce valse... Autant de signes dans les adaptations Disney des contes de Perrault qui marquent pour le spectateur la conclusion de l'intrigue et la célébration de la félicité, une situation finale où l'opposant a été vaincu, un retour à la normale et le début d'une nouvelle vie après l'arrivée d'un élément perturbateur et des péripéties désormais résolues.

Mais avant d'être adaptés au cinéma, les contes de Perrault ont fait l'objet de nombreuses adaptations scéniques, dès leur parution¹, et les plus célèbres d'entre elles, dont l'influence sur le septième art est indubitable, restent les ballets de Marius Petipa créés en Russie à la fin du XIX^e siècle : *La Belle au bois dormant* (1890), fréquemment repris par les grandes troupes de ballet (de mars à juillet 2025 à l'Opéra National de Paris par exemple), *Cendrillon* (1893) et *Barbe-bleue* (1896) (tous deux disparus). Or s'il est une catégorie artistique où la fin est dignement célébrée, c'est bien celle des arts de la scène, qui parle même d'apothéose, élevant par analogie la fin de la représentation au rang divin dans « une partie finale brillante et à grand spectacle [dotée] d'un éthos (émerveillement et impression de somptueux et de grandiose)² ». On se souvient ainsi du final de grands spectacles de cour tel que le *Ballet royal de la nuit* (1653) qui voyait apparaître Louis XVI en roi Soleil et auquel *La Belle au bois dormant* de Petipa fait écho.

Le style de Marius Petipa marque par ailleurs le sommet du ballet dix-neuviémiste et l'aboutissement du ballet d'action³ avec l'instauration définitive et systématique d'un certain nombre de rituels chorégraphiques (danses du corps de ballet, danses de caractère, pas-de-deux). Quels sont donc les signes qui marquent la fin du ballet ? C'est ce que nous nous proposons d'étudier à travers l'exemple de ces trois ballets inspirés librement des contes de Charles Perrault écrits à la fin

¹ Voir Christelle Bahier-Porte (dir.), *Féeries*, n° 4, « Le conte, la scène », 2007, [En ligne], mis en ligne le 03 novembre 2008, consulté le 30 juin 2025, DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.195>.

² « Apothéose », Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, PUF, coll. « Grands Dictionnaires », 2022, p. 146.

³ « Spectacle chorégraphique à programme narratif développé exclusivement à l'aide de la danse et de la pantomime » (Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas/HER, coll. « Librairie de la danse », 1999, p. 684).

du XVII^e siècle (*Histoires et contes du temps passé. Avec moralités*, Paris, Claude Bardin, 1697).

Mais avant d'analyser les marqueurs du dénouement dans la structure du ballet classique, rappelons que les études folkloristes ont tôt fait de voir dans les contes de fées des récits initiatiques marquant le passage de jeunes enfants à l'âge adulte par les méandres d'une forêt, lecture dont s'emparera également la psychanalyse⁴. Ainsi, au-delà de la seule fin de l'œuvre, nous verrons que la fin comme « *moment* où quelque chose cesse d'exister⁵ » est présente de nombreuses manières dans les trois ballets contes de fées, qui illustrent tous trois le passage de l'enfance à l'âge adulte d'une jeune femme.

Enfin, les trois ballets de Marius Petipa sont créés dans la dernière décennie du XIX^e siècle, qui marque également la fin du règne des Romanov et de l'empire russe. S'il n'a pas vu les révolutions de 1917 (Petipa décède en 1910), le danseur arrivé en Russie en 1847, et nommé premier maître de ballet des Théâtres Impériaux en 1869, ne manque pas de rappeler dans ses mémoires qu'au cours de ses soixante ans « au service des Théâtres Impériaux de [Saint-Petersbourg] » (1947 – 1903), il a eu « l'honneur de servir quatre empereurs, LL. MM. II. Nicolas I^{er}, Alexandre II, Alexandre III et Nicolas II⁶ ». Nous verrons ainsi en quoi son travail est celui d'un « courtisan soucieux de plaire au tsar⁷ », qui reflète, à travers un idéal nobiliaire teinté de nostalgie pour un âge d'or impérial aux allures louis-quatorziennes (dont les contes de Perrault se font les parfaits vecteurs), les derniers éclats de l'empire russe.

La fin comme moment : notions de transition et de cycle dans l'intrigue des ballets contes de fées

Avant même le traditionnel *happy end* du mariage de l'héroïne (qui d'ailleurs ne conclut pas *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault), la figure principale féminine des trois ballets contes de fées de Petipa passe par des moments de transition qui marquent à la fois une fin et un début, voire une renaissance après une mort symbolique.

L'intrigue des trois ballets, sur le modèle des contes de fées, met en scène des étapes charnières de la vie d'une femme, tant sur le plan littéral que

⁴ Sur le folklore et la structure du récit, voir les travaux d'Arnold Van Gennep, Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond ou encore Joseph Campbell. Pour le lien entre psychanalyse et contes de fée, on pense bien évidemment à Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, 1976.

⁵ « Fin », *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 785.

⁶ Marius Petipa, « Préface », *Mémoires* [1906], trad. du russe et éd. par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Arles, Actes sud, coll. « L'art de la danse », 1990, p. 13.

⁷ Tim Scholl, « Aux milieux des empires, les réponses de Petipa aux nationalismes russes de la fin du XIX^e siècle », *Slavica Occitania*, n° 43, « De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage », Pascale Melani (dir.), Toulouse, Université de Toulouse, 2016, p. 285.

métaphorique. *La Belle au bois dormant* s'ouvre sur la cérémonie de baptême de la princesse Aurore dont la naissance a été très attendue. Ce long prologue est suivi du premier acte qui célèbre le seizième anniversaire de la princesse. Puis, après son endormissement et un acte consacré à la figure du Prince Désiré qui, guidé par la fée des Lilas, trouve le château de la belle endormie et la réveille d'un baiser, le ballet se conclut par un troisième acte et la fête de mariage d'Aurore et Désiré. L'héroïne grandit donc tout au long d'un ballet marqué par des fêtes de transition. La ballerine qui incarne la princesse incarne d'abord une jeune fille quittant l'enfance, espiègle et joueuse, dans l'acte I, puis une femme mûre et sûre d'elle, s'appêtant à devenir reine avec dignité dans le troisième et dernier acte. Cette candeur première est notamment exprimée par la musique. Ainsi peut-on lire dans les notes de Marius Petipa à Tchaïkovski des demandes très précises de rythmes enlevés qui soulignent le caractère de l'héroïne :

N° 9 : Entrée d'Aurore (2/4, *staccato*, coquet, 32 mesures, et finir par 6/8 *forte*, 16 mesures).

N° 10 : *Pas d'action*.

Grand *adagio* très animé (*mosso*).

Rivalité des Princes. La musique exprime leur jalousie, puis la coquetterie d'Aurore. [...]

N° 12 : *Variation* d'Aurore.

3/4, *pizzicato* pour violons, violoncelles et harpes [...] ou bien luth et violon.

N° 13 : *Coda*, 2/3, animé (96 mesures)⁸.

L'évolution du stade de jeune fille à celui de femme est symbolisée par le sommeil magique dans lequel la princesse est plongée, et les circonstances de réalisation de cette malédiction sont tout aussi significatives que ce sommeil lui-même. Pour rappel, dans le conte (de Perrault ou des frères Grimm) comme dans le ballet, une vieille fée (nommée Carabosse chez Petipa), que les parents de la princesse ont oublié d'inviter au baptême, se venge de cet affront en condamnant la princesse à se percer le doigt sur un fuseau et à mourir. Mais la dernière des bonnes fées (la fée des Lilas dans le ballet), qui n'a pas encore offert son don à la princesse, prononce un contre-sort indiquant qu'elle ne mourra pas mais tombera dans un profond sommeil pendant cent ans. Dans les versions littéraires de Grimm et de Perrault, quinze ans plus tard, alors que ses parents sont absents, la princesse rencontre une vieille femme en train de filer dans un galetas et se pique le doigt en voulant essayer à son tour : la malédiction s'accomplit. Si cet événement est relativement banalisé (« un jour » chez Perrault) et rapidement expédié par la narration dans les contes, il est au contraire presque ritualisé dans le ballet. Un acte entier lui est dédié, à la coloration festive, car c'est bien « pour la fête d'Aurore⁹ » que se réunissent la cour et donc l'ensemble du corps de ballet dans l'acte I, public nombreux pour assister à la réalisation de cette prédiction au grand

⁸ « Notes de Marius Petipa à Tchaïkovski », *La Belle au bois dormant* [programme de ballet], Paris, Opéra National de Paris, 1999, p. 33.

⁹ « Notes de Marius Petipa à Tchaïkovski », *ibid.*, p. 33.

jour et littéralement sur le devant de la scène. Cette fête est celle d'un passage à l'âge adulte, et l'instrument de la malédiction est à ce titre loin d'être dénué de sens puisque le fuseau ou la quenouille sont tous deux des objets associés à la féminité et à la virginité¹⁰. La parution du sang qui coule suite à la piqure n'est alors pas sans rappeler le sang menstruel : « Mais subitement (*pause*) douleur ! Voilà son sang qui coule¹¹ ! ». C'est bien la fin de l'enfance que marque la première partie du ballet.

Ysaure, l'héroïne de *Barbe-bleue*, et Cendrillon, vivent elles aussi des étapes clés. L'élément déclencheur du conte *La Barbe bleue* est en effet le mariage de l'héroïne avec un homme à la barbe mystérieusement bleue, et c'est par la célébration de ce mariage, certes aux conséquences tragiques, que s'ouvre le ballet. L'intrigue du conte de Perrault y est adaptée pour correspondre à une structure narrative fréquente dans le ballet romantique, celle du triangle amoureux heureusement résolu : le ballet se conclut à nouveau par la célébration d'un mariage, aux suites positives cette fois, celui d'Ysaure avec son amoureux, le jeune page Arthur, qui a contribué à la sauver de Barbe-bleue. L'héroïne se voit offrir une deuxième chance à la vie maritale, quittant presque à nouveau l'enfance, comme si tout était effacé pour mieux recommencer. Ce jeu (ou peut-être cette leçon) sur le temps est illustré dans le divertissement final du ballet qui met en scène les évocations successives du passé, du présent, et du futur, afin de rappeler la linéarité de la vie, conçue comme une succession de fins et de débuts.

S'agissant de *Cendrillon*, l'acte I se situe de manière beaucoup plus prosaïque dans les cuisines. Mais cette trivialité se teinte rapidement de merveilleux pour mettre en scène la symbolique des cendres liée au surnom de l'héroïne. Alors que celle-ci se remet à son travail après avoir rêvé aux plaisirs du bal auquel elle ne peut se rendre, elle assiste avec émerveillement à l'envolée des étincelles du feu de cheminée qui prennent vie et dansent autour d'elle¹², précédant l'arrivée de sa marraine la bonne fée. Cendrillon renaît alors de ses cendres tel un phœnix, prête à se rendre au bal dans « des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries¹³ », bal qui marque son entrée dans le monde, autre moment clé de la vie féminine¹⁴. La jeune fille passe par une forme

¹⁰ Sur cette thématique, voir Aliénor Décure, « “La princesse se percera la main d'un fuseau” : objets piquants et filants dans des variations littéraires et chorégraphiques de *La Belle au bois dormant* », dans Florence Fix et Laurence Le Diagon (dir.), *Le Paon d'Héra*, n° 13, « Mythologies du fil », Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2024, p. 195-208.

¹¹ « Notes de Marius Petipa à Tchaïkovski », *op. cit.*, p. 33.

¹² Roland John Wiley, « *Zolushka (Cinderella)* », « The Libretti of Lev Ivanov's Ballets », *The life and ballets of Lev Ivanov. Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 254.

¹³ « Cendrillon », dans Charles Perrault, *Contes*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 227.

¹⁴ Sur l'importance de l'entrée du bal, voir Tony Gheeraert, « Une allégorie de la civilité : *Cendrillon* ou l'art de plaire à la cour », *Dix-septième siècle*, n° 208, vol. 3, Paris, PUF, 2000, p. 485-499.

de mort symbolique après le décès de sa mère et sa réduction au statut de servante pour mieux renaître, et c'est un parcours similaire que suit Aurore, dont le nom est tout aussi significatif que celui de sa consœur.

La princesse de *La Belle au bois dormant* n'est pas nommée dans le conte de Perrault, et c'est sa fille aînée, sœur de Jour, qui prend à la fin du récit le nom d'Aurore. Dans le ballet de Petipa, l'association de ce prénom à l'héroïne participe de la thématique printanière qui entoure la princesse. L'acte I, qui célèbre son anniversaire, s'ouvre par une valse dansée par le corps de ballet avec des cerceaux de fleurs, et la pièce maîtresse de cette partie, en termes de technique chorégraphique, est le très célèbre adage à la rose, fleur associée à la princesse¹⁵, laquelle danse avec quatre prétendants lui offrant successivement chacun une rose. Aurore est donc le personnage par excellence de la renaissance, et c'est tout naturellement qu'elle se réveillera de son sommeil de cent ans, par ailleurs largement commenté comme une mort symbolique suivie d'une renaissance¹⁶ (à nouveau une fin pour un commencement).

Bien avant la fin de l'intrigue, et parfois dès le début du conte, la thématique de la fin, en tant que transition au sein du cycle de la vie, est largement présente dans les ballets contes de fées de Marius Petipa inspirés des contes de Perrault. Mais c'est bien évidemment à travers la mise en scène du mariage de l'héroïne, qui conclut l'intrigue et le ballet, que celle-ci est particulièrement mise en avant.

La fin de l'intrigue, ou l'art du divertissement dans le ballet de Petipa : une fin qui n'en finit pas

Si la fin est « le *moment* où l'œuvre se termine », « la rupture du contact entre l'œuvre et sa diégèse »¹⁷, c'est aussi « la *manière* dont elle se termine ». À cet égard, Petipa systématise le divertissement. D'abord intermède dansé dans les œuvres lyriques ou dramatiques, le divertissement dans le ballet reste un « [n]uméro indépendant et non narratif, qui peut éventuellement être supprimé – ou ajouté – sans nuire à la compréhension de l'ouvrage » :

¹⁵ Voir notamment Pascale Auraix-Jonchière, « Réception entrelacée d'un motif : des ronces et des roses (Perrault, Grimm, Lorrain, Carter) », dans Pascale Auraix-Jonchière et Frédéric Calas (dir.), *La Belle au bois dormant en ses métamorphoses : textualité, transtextualité, iconotextualité*, actes du colloque international « Séductions et métamorphoses de “La Belle au bois dormant” », organisé par le CELIS, les 27-28 novembre 2014 à la Maison des sciences de l'homme de Clermont-Ferrand, publié à Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme, 2018, p. 83-105.

¹⁶ Voir notamment Catherine Tauveron, « Étude comparative de l'expérience temporelle de “Rose d'épine” (Grimm) et de “La Belle au bois dormant” (Perrault) : une Rose d'épine qui a perdu de son piquant ? », dans Pascale Auraix-Jonchière et Frédéric Calas, *La Belle au bois dormant en ses métamorphoses : textualité, transtextualité, iconotextualité*, *ibid.*, p. 47-56.

¹⁷ « Fin », *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 786.

il consiste le plus souvent en la célébration de fiançailles ou d'une cérémonie votive [...] ou encore en un spectacle auxquels les personnages principaux assistent¹⁸.

L'annonce du mariage des personnages constitue la conclusion de bon nombre de ballets romantiques qui se terminent bien (*Paquita* ou *Le Diable Boiteux* par exemple), mais Petipa en fait une véritable fête célébrant la fin du ballet tout autant (si ce n'est plus) que la résolution de l'intrigue. Sur le même modèle que nous allons développer, on peut citer le ballet *Raymonda* (1898) dont le troisième et dernier acte est lui aussi constitué uniquement par un divertissement célébrant le mariage des héros, ou encore *Paquita*, ballet de Joseph Mazilier chorégraphié en 1846 à l'Opéra de Paris et que Petipa reprend en 1881 en y ajoutant un Grand Pas final, là où le ballet d'origine s'arrêtait sur l'heureuse révélation du mariage finalement possible entre l'héroïne éponyme et son amoureux. Si l'on peut penser également au divertissement de *Casse-Noisette* (dans le palais de la fée Dragée) ou à celui du *Corsaire* (le jardin enchanté), il semble juste de conclure que la majorité des divertissements de Petipa a trait à la célébration des épousailles des héros. Or justement, si cet événement clôt également fréquemment les contes de fées, comme c'est le cas des trois contes qui nous occupent (lesquels font d'ailleurs figure d'exception à ce titre au sein du recueil de Perrault), c'est généralement par une phrase sommaire :

[...] le grand aumônier les maria dans la chapelle du château [...]¹⁹.

Elle en employa [...] le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue²⁰.

On la [Cendrillon] mena chez le jeune prince, parée comme elle était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après il l'épousa²¹.

Le conte est par ailleurs un genre généralement court (s'agissant en tout cas des contes de Perrault, des contes folkloriques, et des réécritures du XIX^e siècle) : *Cendrillon* et *La Barbe bleue* ne font qu'une dizaine de pages, et si *La Belle au bois dormant* est le conte en prose le plus long que Perrault ait écrit, Petipa n'en adapte que la première moitié, occultant la seconde partie du récit avec la mère ogresse du prince, ce qui correspond également à une dizaine de pages. À l'inverse, les ballets de Petipa sont qualifiés de symphoniques, forme musicale qui se distingue à la fois par sa structure à toute épreuve, et par son ampleur sur le plan instrumental et temporel : *La Belle au bois dormant* est ainsi un ballet en trois actes et un prologue, qui pourrait valoir pour un acte, disons donc quatre ; *Cendrillon* en comporte trois ; *Barbe-bleue*, trois également, découpés en pas

¹⁸ *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 715.

¹⁹ « La Belle au bois dormant », Charles Perrault, *Contes*, éd. citée, p. 188.

²⁰ « La Barbe bleue », *ibid.*, p. 209.

²¹ « Cendrillon », *ibid.*, p. 231.

moins de sept tableaux. Si ces contes sont largement rallongés par l'ajout de scènes dansées au cours de l'intrigue, le divertissement final y est aussi pour beaucoup.

Nous l'avons vu, celui-ci se justifie en tant que festivités données pour le mariage des héros dans l'acte III qui se termine alors par une apothéose. Il prend donc place une fois que l'intrigue est résolue, et vient en célébrer la fin heureuse. Par conséquent, c'est un passage dans lequel, plus que dans tout le reste du ballet, la danse prend le pas sur la narration, laquelle n'a plus de raison d'être.

Si l'on observe les livrets (voir le tableau ci-après), on compte pour les divertissements pas moins d'une dizaine de scènes dansées constituées de processions d'invités, de danses de caractère²², de scènes chorégraphiées métaphoriques ou allégoriques, systématiquement conclues par un pas-de-deux interprété par les héros, suivi d'une coda générale et éventuellement d'une apothéose. Telle une série d'accords conclusifs dans une symphonie de Beethoven, ou plus justement dans un ballet de Tchaïkovski, les ballets contes de fées de Marius Petipa, même une fois l'intrigue résolue, n'en finissent pas de finir et surenchérisent au contraire dans la splendeur visuelle.

Au sein du divertissement, le pas-de-deux, chant d'amour chorégraphique auquel Marius Petipa donne sa structure fixe (adage, variation féminine, variation masculine, coda), annonce la fin du divertissement et du ballet, et se caractérise par son aspect démonstratif sur le plan de la technique dansée puisqu'il a pour but premier de mettre en valeur les danseurs, et surtout les danseuses et leurs capacités sur pointes. *Cendrillon* est ainsi le ballet au sein duquel furent introduits pour la première fois les désormais célèbres trente-deux fouettés, prodige dont ne manquèrent pas de témoigner les articles de presse :

Dans le premier acte, Legnani dansa trois variations dans lesquelles, pour ainsi dire, elle ne fit que préparer le public à la clameur qu'elle suscita dans le deuxième acte dans le pas d'action. Dans sa variation à cet endroit, elle stupéfia véritablement [le public] par sa technique. Les doubles tours sur pointe ne sont plus une exception aujourd'hui, mais ce que cette ballerine a fait, nous ne l'avions pas encore vu. Sur pointe, Legnani fit un tour trois fois puis deux tours, ce qu'elle répéta quatre fois. Malgré l'extrême difficulté de la variation, Legnani répéta son pas sans le moindre signe de fatigue.

Dans le dernier acte Legnani se surpassa absolument. Dans *La Tulipe d'Haarlem* Bessone avait fait quatorze fouettés. Legnani en fit trente-deux sans s'arrêter, et sans se déplacer d'un centimètre ! Le public applaudit la ballerine avec ravissement et l'obligea à répéter sa variation. À la reprise, elle exécuta malgré tout vingt-huit fouettés. Les compter devint l'occupation favorite du public²³.

²² « Technique de danse théâtrale qui emploie sous forme stylisée des pas empruntés au folklore ou aux danses nationales » (*Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 694).

²³ « In the first act Legnani danced three variations ; in them, so to speak, she only prepared the public for the furore which she created in the second act in the pas d'action. In the variation here she positively stunned [the audience] with her technique. Double turns on pointe are not a rarity today, but what the ballerina did we had not seen yet. On pointe, Legnani made one turn three times and then two turns, repeating this four times. Despite the amazing difficulty of

Plus que la fin du conte, il semble donc que ce soit avant tout la fin d'un moment de danse qui soit célébrée par toujours plus de virtuosité dans les ballets de Petipa, le conte ne devenant alors plus qu'un prétexte à l'expression chorégraphique, préfigurant les premiers ballets non narratifs du XX^e siècle.

<i>La Belle au bois dormant</i> ²⁴	<i>Cendrillon</i> ²⁵	<i>Barbe-bleue</i> ²⁶
<ol style="list-style-type: none"> 1. Marche 2. Grande polonaise dansée 3. Pas de quatre pierres précieuses <ol style="list-style-type: none"> a) Entrée b) Or fin c) Argent d) Saphirs e) Diamants f) Coda 4. Pas de caractère : le Chat botté et la Chatte blanche 5. Pas de quatre : Cendrillon et le Prince Fortuné, l'Oiseau bleu et la Princesse Florine <ol style="list-style-type: none"> a) Entrée b) Variation de Cendrillon et du Prince Fortuné c) Variation de l'Oiseau Bleu et la Princesse Florine d) Coda 6. Pas de caractère : le Petit Chaperon rouge et le Loup 7. Pas Berrichon : le Petit Poucet, ses frères et l'Ogre 8. Grand pas de deux classique (Aurore et Désiré) <ol style="list-style-type: none"> a) Entrée 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Scène mimique de Cendrillon et de la fée bienfaisante 2. Marche et entrée des invités 3. Apparitions de Cendrillon, la fée bienfaisante et les princesses de la nuit 4. Pas des princesses de la nuit et de la fée du soleil 5. La nuit du Nil 6. La nuit de Grenade 7. La nuit parisienne 8. Danse des quatre éléments 9. Grand pas 10. Coda générale 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Grande polonaise 2. Divertissement astrologique <ol style="list-style-type: none"> a) Entrée des astrologues b) Danses astronomiques c) Groupes et constellations d) Danse des étoiles e) Variation de Vénus f) Valse des étoiles 3. Évocation du temps passé : la Gaillarde 4. Évocation du temps passé : la Monaco 5. Évocation du temps présent : polka fin de siècle 6. Évocation du futur 7. Grand pas de deux électrique <ol style="list-style-type: none"> a) Adage b) Variation du Premier danseur [...] c) Variation de la Première danseuse [...] d) Coda 8. Danse générale : le cotillon

the variation, Legnani repeated her pas without the slightest sign of fatigue. In the last act Legnani positively outdid herself. Bessone in The Tulip of Haarlem did fourteen fouettés. Legnani made thirty-two of them without stopping, and without travelling one inch ! The public delightedly applauded the ballerina and compelled her to repeat this variation as well. On the repetition she nevertheless did twenty-eight fouettés. To count them became the favourite occupation of the public. » (Constantin Stalkovski, *La Gazette de Saint-Petersbourg*, cité par Roland John Wiley dans *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, op. cit., p. 163-164, nous traduisons).

²⁴ À partir des « Notes de Marius Petipa à Tchaïkovski », op. cit., p. 35-37.

²⁵ À partir de Roland John Wiley, « *Zolushka (Cinderella)* », op. cit., p. 252-253.

²⁶ À partir de « Bluebeard (libretto) », site de la Marius Petipa Society, [En ligne], consulté le 30 juin 2025, URL : <https://petipasociety.com/bluebeard-libretto/>.

b) Grand adage c) Variation du Prince Désiré d) Variation d'Aurore e) Coda 9. Coda générale 10. Apothéose		9. Apothéose
--	--	--------------

Nostalgie d'un âge d'or et idéologie nobiliaire : les derniers feux du règne des Romanov

De manière beaucoup plus pragmatique, une telle débauche visuelle à travers la succession d'un aussi grand nombre de variations, et la présence d'autant de danseurs sur scène à la fin du ballet, est liée à la nécessité de faire danser une troupe nombreuse. Or, rappelons que la troupe du théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg, où sont créés *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon* et *Barbe-bleue*, est une troupe d'État, contrairement par exemple à l'Opéra de Paris qui est, depuis 1831, une entreprise privée subventionnée par l'État. Faire étalage d'une telle puissance sur scène, c'est symboliquement, pour le tsar, faire étalage de sa puissance politique.

Historiquement, le ballet est dès son origine une forme aristocratique et un divertissement royal utilisé à des fins politiques. Son développement est pratiquement systématiquement parallèle à celui du pouvoir : le ballet naît en France au XVI^e siècle en tant que ballet *de cour*, genre porté à son apogée par Louis XIV qui prouve ainsi symboliquement sa capacité à contrôler l'État dont il est la tête par sa capacité à contrôler son corps, et le développement de la danse en Russie se fait sous le règne d'impératrices comme Catherine II qui, après Pierre le Grand, continuent de construire la puissance impériale russe.

Les années pendant lesquelles Petipa est au service de la couronne impériale correspondent cependant au déclin de cette puissance. La Russie est alors parmi les derniers représentants du régime monarchique autocrate à l'échelle européenne, là où les grandes puissances voient naître des monarchies parlementaires (France, Angleterre) et des républiques (France). Les révolutions de 1830 et 1848 agitent l'ensemble du continent européen, et les tsars se posent en défenseurs de la monarchie, écrasant violemment des insurrections tout en cherchant à moderniser leur pays pour rester concurrents avec leurs partenaires occidentaux. Or la voie de l'industrialisation est indissociable de mouvements populaires aux revendications politiques. Troubles sociaux, économiques et politiques se succèdent donc, aggravés par une famine et une épidémie de choléra (1891 et 1892), et les règnes d'Alexandre II, d'Alexandre III et de Nicolas II sont marqués par plusieurs attentats contre des hauts fonctionnaires et le tsar (après avoir échappé à deux tentatives, Alexandre II meurt des suites de ses blessures lors d'un attentat à la bombe sur les bords du canal Catherine à Saint-Pétersbourg

le 1^{er} mars 1881), actes qui prennent de plus en plus d'ampleur jusqu'à mettre fin à la monarchie en contraignant Nicolas II à l'abdication en 1917.

Face à ces troubles grandissants, les empereurs cherchent à conserver l'organisation sociale qui a fait la grandeur de la Russie. L'historien Pierre Gonnet va jusqu'à parler de « nostalgie de l'âge d'or des Romanov²⁷ », laquelle se retrouve sur la scène chorégraphique, et on peut parler à ce titre de ballets métaphoriques d'une idéologie nobiliaire. Les contes de Perrault adaptés sont en effet choisis parmi ceux qui mettent en scène des personnages nobles, le monde de la cour, une famille royale (*La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Riquet à la Houppe*), et non pas le monde paysan, plus fréquemment représenté par l'Académicien (*Le Petit Chaperon rouge*, *Le Petit Poucet*, *Les Souhais ridicules*). Choisir d'adapter *La Belle au bois dormant* et *Cendrillon*, c'est choisir deux contes qui illustrent la culture salonnrière, galante, mondaine et aristocratique idéale du règne de Louis XIV, monarque dont le règne constitue le modèle par excellence du pouvoir autocrate fort pour les empereurs russes. Les références au Grand Siècle sont ainsi nombreuses sur scène, tout particulièrement dans *La Belle au bois dormant*. Si dans ce ballet, comme dans *Cendrillon*, les décors sont des salles de château dont l'architecture rappelle autant les palais impériaux que Versailles, sans parler des costumes masculins reprenant les caractéristiques des costumes de cour et de théâtre du XVII^e siècle²⁸, certaines références sont plus explicites : le père d'Aurore est nommé Florestan XIV, le parc du château servant de décors à l'acte I comporte « Une fontaine de marbre dans le style du XVII^e siècle²⁹ », et surtout l'apothéose fait référence au *Ballet royal de la nuit* dansé par Louis XIV avec l'apparition d'« Apollon dans le costume de Louis XIV, illuminé par le soleil et entouré de fées³⁰ » (image à peine redondante).

De manière plus générale, l'organisation de la troupe et le nombre de danseurs reflètent l'organisation de la cour impériale à travers des scènes de cour qui sont multipliées dans les trois ballets. L'acte II de *La Belle au bois dormant*, en introduisant le prince au milieu de sa cour de prétendantes, offre par exemple une représentation des différentes classes de la noblesse (non sans une dimension satirique) :

²⁷ Pierre Gonnet, *Histoire de la Russie des tsars. D'Ivan le Terrible à Nicolas II*, Paris, Éditions Tallandier, coll. « Texto », 2022 [2016 pour la première édition], p. 464.

²⁸ Voir sur ce point Flavia Pappacena, *Le langage de la danse classique. Guide à l'interprétation des sources iconographiques*, trad. de l'italien par Annie Cécile Pinello, Paris, Éditions de Grenelle, coll. « La Bibliothèque des arts », 2012 [*Il linguaggio della danza classica – Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Rome, Gremese, 2012].

²⁹ « Notes de Marius Petipa à Tchaïkovski », *op. cit.*, p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 37.

N° 4 : Danse des duchesses – nobles et fières (24 mesures).

N° 5 : Danse des baronnes – arrogantes et guindées (24 mesures).

N° 6 : Danse des comtesses – coquettes et ridicules (24 mesures).

N° 7 : Danse des marquises – espiègles. Elles s'arment de petites lances pour piquer les autres dames. Puis elles proposent de danser une farandole à la manière des paysannes³¹.

Katia Canton parle de « proportions impériales »³² à propos des ballets de Petipa, qui reflètent « la splendeur et la grandeur de la cour russe »³³ alors même que son mode de vie disparaît progressivement en Europe. Le ballet est le lieu de l'incarnation d'un « monde idéal de beauté et d'harmonie » face à la dure réalité des circonstances socio-politiques³⁴, que traduit sur le plan chorégraphique la symétrie des passages d'ensemble du corps de ballet, reflet d'une harmonie politique et d'un pouvoir fort et stable comme l'est la danseuse sur ses pointes.

Si les dangers d'une lecture téléologique de l'histoire nous interdisent de voir dans ces ballets une célébration consciente d'une société vouée à disparaître, la célébration de cette société est bien effective, et la distance permet aujourd'hui de considérer ces panégyriques de la grandeur impériale russe comme le reflet des derniers éclats de la dynastie Romanov.

Peut-être plus que dans d'autres genres scéniques, la fin dans le ballet apparaît bel et bien comme une fête puisque lui est consacré un acte entier alors même que les péripéties ont été résolues à la fin de l'acte précédent. L'intrigue n'a plus à avancer, et il ne reste à la danse qu'à faire étalage de ses prodiges dans une apothéose digne de Terpsichore où faire une fin est synonyme d'une démonstration visuelle purement harmonieuse et technique, pour le plus grand plaisir des amateurs de ballet.

Si à sa création cette fête de la danse célèbre aussi métaphoriquement le pouvoir des Romanov, alors à son crépuscule, force est de constater que *La Belle au bois dormant*, où l'on trouve les signes politiques les plus forts, est aujourd'hui l'un des ballets de Petipa le plus dansé et le plus connu, exaltant indéfiniment ce

³¹ *Ibid.*, p. 34.

³² « *Petipa's grand ballets – four or five-act, five-hour dramatic spectacles, with plots augmented by mime and divertissements, with crowded scenes and large corps-de-ballet – gave the dances imperial proportions.* » (Katia Canton, *The Fairy Tale Revisited : A Survey of the Evolution of the Tales, from Classical Literary Interpretation to Innovative Contemporary Dance-Theatre Productions*, New York, Peter Lang, 1994, p. 48, nous traduisons).

³³ « *Paralleling the splendor and grandiosity of the Russian courts, ballets like Sleeping Beauty or The Nutcracker are so large in scale that they contain courts of their own.* » (*ibid.*, nous traduisons).

³⁴ Voir l'article d'Oleg Petrov, « Russian Ballet and Its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century : The Age of Petipa », trad. du russe par Tim Scholl, *Dance Chronicle*, vol. 15, n° 1, 1992, [En ligne], consulté le 1^{er} juillet 2025, URL : <http://www.jstor.org/stable/1567791> : « *It seems that the very epoch stimulated the development of the art of ballet, which affirmed a world of eternal beauty, harmony, and victorious good.* » (nous traduisons).

dernier rayonnement. Par ailleurs, cette structure imposante que Petipa donne au ballet apparaît comme l'aboutissement des développements du ballet au XIX^e siècle, rendant hommage à une série de traditions systématisées par le chorégraphe, et dont se dépouilleront ensuite les modernes comme Michel Fokine pour qui « L'ancien ballet a fait œuvre néfaste par sa routine et ses recettes factices. » :

Il y avait un désaccord trop profond entre le livret et l'action scénique. Pour l'expliquer on employait des pas de danse traditionnels, non expressifs et pour rendre l'intrigue plus compréhensible, on avait recours à une gesticulation avec des signes des plus conventionnels. D'où une dualité fâcheuse pour les spectateurs. Remarquons d'ailleurs que chaque ballet se composait en réalité d'une suite de danses, susceptibles d'être transposées sans dommage dans d'autres ballets, elles s'y trouvaient aussi bien à leur place³⁵.

Or, si ces contraintes génériques peuvent apparaître lourdes et dénuées de sens, ne peut-on pas aussi y voir les prémices de la célébration de la danse pour elle seule, comme l'inaugurera ce même Fokine dans *Les Sylphides* en 1909, premier de nombreux ballets non narratifs³⁶ ? Le ballet tel que le conçoit Petipa, en particulier s'agissant de sa conclusion, marque à la fois la fin d'une étape de son développement et un renouveau : comme les héroïnes des ballets contes de fées, il quitte l'enfance du classicisme pour entrer dans l'âge adulte et la modernité. Nous laisserons donc le mot de la fin à George Balanchine qui, à ce titre, met en avant la dimension en réalité bien cyclique du renouvellement artistique :

Notre XX^e siècle a vu naître bien des innovations dans l'art du ballet. Mais la plupart des vraies découvertes dans ce domaine ne sont pas liées à une renaissance des principes de la sculpture hellénique, comme chez Duncan ou Fokine, ou de la peinture, comme chez Noverre. Les grandes innovations dans le vocabulaire de la danse contemporaine classique sont basées sur la musique, sur une nouvelle approche de la division des unités rythmiques, sur l'alternance de sons et de pauses. Pour l'essentiel, les pas dont se servait Petipa sont les mêmes que nous connaissons aujourd'hui. Il m'est arrivé de mettre ces pas à l'envers pour rafraîchir la perception du public en essayant de l'étonner par des mouvements inhabituels dans la mesure où les vieilles formes semblaient épuisées et que leur influence diminuait. Mais à la base, les cinq positions restent bien cinq positions. L'école est toujours la même et il n'y en a aucune autre. La langue de la danse classique est toujours la même, universelle et éternelle. Grâce à nos efforts, et parce que le spectateur accepte maintenant ce qu'il avait refusé dans le passé, cette langue est peut-

³⁵ Pierre Tugal, « "Non quoique, mais parce que..." », dialogues avec Michel Fokine », *Archives internationales de la danse*, vol. 1, 15 janvier 1934, p. 25 (consulté sur le catalogue général en ligne du Centre National de la Danse, le 2 juillet 2025, URL de la notice : http://cadic.cnd.fr/exl-php/recherche/cnd_catalogue_general).

³⁶ Sur ce sujet, voir Oleg Petrov, art. cité.

être devenue plus souple et elle englobe un domaine plus vaste, mais son fondement demeure inchangé³⁷.

Aliénor DECURE
Rouen

Bibliographie

AURAIX-JONCHIERE Pascale et CALAS Frédéric (dir.), *La Belle au bois dormant en ses métamorphoses : textualité, transtextualité, iconotextualité*, Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme, 2018.

CANTON Katia, *The Fairy Tale Revisited : A Survey of the Evolution of the Tales, from Classical Literary Interpretation to Innovative Contemporary Dance-Theatre Productions*, New York, Peter Lang, 1994.

LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas/HER, coll. « Librairie de la danse », 1999.

PETIPA Marius, *Mémoires*, trad. du russe et éd. par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Arles, Actes sud, coll. « L'art de la danse », 1990 [1906].

SOURIAU Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Grands Dictionnaires », 2022 [1990].

³⁷ Entretien accordé par George Balanchine à L. Kerstein en juillet 1967 et reproduit dans Marius Petipa, *Mémoires*, éd. citée, p. 116.