

## Dans le sillage du *Corsaire* : de Paris (1856) à Saint-Pétersbourg (1899)

NATHALIE LECOMTE

Marius Petipa a joué un rôle prépondérant dans la circulation du répertoire romantique entre Paris et Saint-Pétersbourg. *Le Corsaire* figure parmi les œuvres qui, grâce à ses adaptations, ont survécu en Russie alors qu'elles avaient totalement disparu de l'affiche en France. Cette pièce emblématique qui ne cessa d'être reprise tout au long du XX<sup>e</sup> siècle en Russie soviétique – et dont Rudolf Nouriev fit découvrir et popularisa le célèbre « Pas de deux » en Europe occidentale, fait l'objet de notre étude.

Ballet-pantomime chorégraphié par Joseph Mazilier sur un livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges et une partition d'Adolphe Adam, *Le Corsaire* est créé le 23 janvier 1856 à l'Opéra de Paris. Il s'impose durablement au répertoire de la compagnie jusqu'au 6 octobre 1858. Le ballet y est ensuite remonté le 21 octobre 1867. La chorégraphie d'origine étant oubliée, Joseph Mazilier en propose une nouvelle qui comporte au deuxième acte l'ajout d'un divertissement plus élaboré. Cette seconde version est dansée pour la dernière fois le 23 novembre 1868<sup>1</sup>. Entre temps, le 24 jan-

---

1. Voir *Journal du théâtre de l'Opéra*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO), T. X (1851-1870). La première version est donnée en tout 65 fois, la seconde 16 fois.

vier/12 janvier 1858<sup>2</sup> à Saint-Pétersbourg, Jules Perrot monte pour la première fois le ballet en Russie<sup>3</sup>. Marius Petipa en est non seulement l'interprète du rôle-titre, mais aussi l'assistant du maître de ballet. Il règle déjà pour l'occasion plusieurs morceaux qui seront retravaillés dans les versions successives qu'il donnera de ce ballet en 1863, 1868, 1880 et 1899. La dernière – dont plusieurs passages ont été notés au début du XX<sup>e</sup> siècle – servira de référence à toutes les productions qui seront présentées au XX<sup>e</sup> siècle.

Notre étude s'attache à analyser la structure du ballet monté par Joseph Mazilier à Paris, en cherchant à dégager les moments clés du spectacle du point de vue de la chorégraphie afin de pouvoir mettre en lumière, en guise de conclusion, le mécanisme de transmission et d'adaptation de cette œuvre par Marius Petipa sur la scène russe.

L'argument du ballet imaginé par Saint-Georges et Mazilier s'inspire librement d'un poème en trois chants de Lord Byron, *The Corsair*, publié en 1814<sup>4</sup>. Le farouche Conrad, bien qu'épris de sa compagne Médora, la quitte pour aller combattre le pacha Seïd, son redoutable ennemi turc. Déguisé en derviche, Conrad pénètre dans le palais de Seïd en train de goûter aux plaisirs du sérail. Il tombe rapidement le masque pour se lancer avec ses hommes dans un furieux assaut. Mais, en se détournant de l'attaque afin de sauver des flammes la favorite, Gulnare, il est fait prisonnier et condamné au supplice. Sur l'île des pirates, Médora s'inquiète de ne pas le voir revenir. Pendant ce temps, Gulnare, qui s'est éprise de son sauveur, parvient à le délivrer de son cachot après avoir poignardé Seïd dans son sommeil. Conrad se précipite alors pour rejoindre Médora, hélas trop tard : la trouvant morte de chagrin, désespéré, il disparaît à jamais.

En 1856, ce poème<sup>5</sup> a déjà été plusieurs fois adapté en ballet, par Giovanni Galzerani à Milan et Naples, François Descombes dit

---

2. Tout au long de cet article, nous mentionnerons les dates du calendrier grégorien suivies par celles correspondant au calendrier julien en cours dans la Russie impériale.

3. Le ballet sera produit aussi à Moscou, la première fois dès le 16 / 3 novembre 1856 où Frédéric Malavergne monte la version de Jules Perrot pour Praskovia Lebedeva.

4. Lord Byron, *The Corsair*, Londres, John Murray, 1814.

5. Le succès retentissant du poème de Byron avait déjà donné lieu à une adaptation lyrique, *Il Corsaro*, par Giuseppe Verdi, sur un livret de Francesco Maria Piave. Cet opéra en 3 actes avait été créé le 25 octobre 1848 à Trieste.

Albert à Londres, et Paul Taglioni à Berlin<sup>6</sup>. Toutes ces productions vont être effacées par la création du maître de ballet de l'Opéra de Paris, Joseph Mazilier.

Les sources dont nous disposons sur les deux versions réalisées par Mazilier sont variées. Elles consistent tout d'abord dans le livret-programme, où l'intrigue est détaillée scène par scène et où figure la distribution complète du spectacle (voir récapitulatif, tableau n° 1) : *Le Corsaire, ballet-pantomime en trois actes de MM. de Saint-Georges et Mazillier, Musique de M. A. Adam*, Paris, Vve Jonas, Lévy frères et Tresse, 1856<sup>7</sup>. Et *Le Corsaire, ballet-pantomime en trois actes de MM. de Saint-Georges et Mazillier, Musique de M. A. Adam*, Paris, Vve Jonas, 1867<sup>8</sup>. Notons que le livret-programme publié en 1867 reprend celui de 1856 au mot près, exception faite p. 18, à propos de la scène 6 de l'acte II, où la formule laconique « Pas des Fleurs » témoigne de l'ajout d'un divertissement<sup>9</sup>.

D'autre part, la partition manuscrite, destinée à l'orchestre, est conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (BMO)<sup>10</sup>.

Concernant les décors et les costumes, un matériel conséquent est conservé à la BMO<sup>11</sup> : il s'agit d'une part d'esquisses des décors d'Hugues Martin (Acte I<sup>er</sup>, 1<sup>er</sup> tableau et 2<sup>e</sup> tableau) et de Charles Cambon (Acte III, 1<sup>er</sup> tableau) ainsi que d'éléments de maquette construite par Hugues Martin (Acte I<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> tableau) et Édouard Despléchin (Acte II) ; et d'autre part, d'une série de sept maquettes de costumes dessinées par Alfred Albert<sup>12</sup>.

6. Galzerani, le 16 août 1826 (Scala de Milan), repris le 12 janvier 1830 (San Carlo de Naples) et début 1842 (Scala de Milan). Albert, le 29 juin 1837 (King's Theatre), repris le 30 septembre 1844 (Drury Lane). Taglioni, le 18 septembre 1838 (Hofoper).

7. Paris, BMO, Liv 19 [115. Ce livret est consultable en ligne sur le site Gallica : (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62476461>)

8. Paris, BMO, Liv 19 [117.

9. Cette formule remplace la phrase « [...] elle [Médora] danse à son tour, voltigeant autour du derviche, dont l'attention pour la belle odalisque divertit infiniment le pacha ».

10. BMO, A-590 (1-3). Il existe plusieurs autres matériels de répétition. Sur l'établissement de la partition, voir. Villa J. Collins, *Adolphe Adam's ballet Le Corsaire at the Paris Opera, 1856-1868 : a source study*, thèse soutenue à la Cornell University (Ithaca, État de New York), 2008.

11. Voir la liste détaillée établie par Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Opéra de Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987, p. 65.

12. Esq. Martin 2 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000113v>), et Esq. Martin 4 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000115p>) ; Esq. Cambon 86 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000112f>) ; Maq. A 41 et

Du point de vue iconographique, à ces pièces liées directement à la production du théâtre, viennent s'ajouter des estampes émises à l'époque, maquettes de costumes<sup>13</sup>, portraits en pied de Carolina Rosati, mais aussi scènes du ballet<sup>14</sup>, dont certaines sont imprimées sur la couverture de partition ou affiche de partition<sup>15</sup>.

Par ailleurs, le dépouillement des relations (descriptions, remarques et critiques) publiées dans la presse de l'époque est venu compléter notre corpus de sources. Parmi celles-ci, figurent deux comptes rendus humoristiques, mêlant textes et images, qui apportent par le biais de la caricature des informations précieuses sur la mise en scène et la chorégraphie. Le premier, dont l'auteur est l'illustrateur Émile Marcelin, a été publié dans le *Journal amusant*, le 5 avril 1856<sup>16</sup> ; le second, « Quelques croquis sur le Corsaire à l'Opéra (1867) », planche originale signée Félix Y., est conservé à la BMO<sup>17</sup>.

Saint-Georges, spécialiste de l'écriture de livrets de ballet, et Mazilier ne s'inspirent qu'en partie du poème de Byron. Le potentiel de l'intrigue leur paraît évident en matière de scènes de pantomime, mais ils se sentent poussés à inventer de nouvelles péripéties dignes, à leurs yeux comme à ceux des spectateurs de l'Opéra de Paris, d'animer du point de vue de la danse une production haute en couleur. Pour cela, ils retiennent les protagonistes – tout en transformant et édulcorant leur caractère –, mais surtout, ils multiplient autour d'eux les personnages secondaires : Isaac Lanquedem,

Maq. A 42 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6939656x>) ; et [D. 216 (21), pl. 31-37 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454628t>).

13. Notamment celles publiées dans *La Galerie dramatique, Costumes des théâtres de Paris*, Paris, Martinet et Hautecœur, vol. 8, consultables à la BMO, C. 261 (24), pl. 741 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8424901c>), 742 et 743.

14. La BMO possède ainsi deux estampes évoquant une scène de l'Acte II, la danse des femmes pour séduire le derviche : [Est. Scènes Le Corsaire (1) (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437124t>) et [Est. Scènes Le Corsaire (2) (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84371257>).

15. Voir notamment BMO, *Le Corsaire*, Af. Tit. II, où figure la scène de la danse sur le navire avant le naufrage (Acte III, 2<sup>e</sup> tableau).

16. « *Le Corsaire*, ballet-pantomime, par Lord Byron, Monsieur de Saint-Georges et Marcelin », *Journal amusant : journal illustré, journal d'images, journal comique, critique et satirique, etc.*, n<sup>o</sup> 14, 5 avril 1856, p. 2-6. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506691z/f1.item>).

17. BMO, [Est. Scènes Le Corsaire (3) (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437126n>).

le maître vénal du bazar dont Médora devient la pupille ; Birbanto, lieutenant de Conrad, figure du traître à son chef ; et Zulméa, impérieuse favorite en titre du harem, dont la place est menacée par l'inconstance du pacha sensible aux nouvelles arrivées. Gulnare devient quant à elle une jeune et espiègle esclave, prête à tout pour se faire épouser par Seïd, et Médora la proie de Seïd, présenté sous les seuls traits d'un ridicule vieillard lubrique.

Le librettiste et le maître de ballet imaginent donc un argument sacrifiant au goût d'un exotisme oriental fantasmé, fort à la mode sur les scènes parisiennes de l'époque, où s'enchaînent les épisodes mélodramatiques suivants :

Acte I<sup>er</sup>, 1<sup>er</sup> tableau : marché d'Andrinople, avec vente d'esclaves de diverses nations, fréquenté par un pacha soucieux de renouveler son harem et des corsaires en embuscade. Conrad y est séduit par Médora, laquelle attire malgré elle l'attention de Seïd qui finit par convaincre Isaac de la lui vendre à prix d'or. Pour la sauver du pacha, Conrad fait diversion avec ses hommes et, dans la mêlée, parvient à enlever Médora, ses compagnes d'infortune et Isaac.

Acte I<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> tableau : repaire souterrain des écumeurs de mer sans scrupules, où s'accumulent les richesses dérobées, propice au repos des guerriers. Conrad et Médora y expriment leur amour, et celle-ci obtient de lui, contre l'avis des ses hommes, la libération des captives. Birbanto se venge de l'affront subi en obtenant d'Isaac une rançon et à son tour enlève Médora pour la livrer au pacha.

Acte II : jardin du sérail sur l'île de Kos. Sous la garde d'eunuques, des odalisques sortent du bain, se parent et se disputent jalousement les faveurs du maître des lieux. Les larmes de Médora lui attirent la sympathie de Gulnare. L'arrivée d'une caravane de pèlerins (en fait les corsaires déguisés) en route pour La Mecque est prétexte à une mise à l'épreuve de leur chef par Seïd. Aux langueurs plaisantes succèdent, la nuit tombée, une bataille déclenchée par Birbanto qui trahit de nouveau les siens en alertant les gardes du pacha.

Acte III, 1<sup>er</sup> tableau : les appartements du sérail donnant sur la mer, lieu du pouvoir et des intrigues. Seïd propose à Médora, révoltée, de l'épouser en échange de la vie de Conrad. Elle finit par feindre d'accepter, sachant que Gulnare prépare un stratagème. Dissimulée sous un voile, Gulnare se substitue à elle lors de la célébration du mariage sans que personne ne s'en rende compte. Médora profite encore de Seïd pour lui subtiliser ses armes et par-

vient ainsi à s'enfuir par la mer avec Conrad, abandonnant le pacha stupéfait et Gulnare triomphante.

Acte III, 2<sup>e</sup> tableau : le pont d'un navire corsaire s'éloignant des côtes ennemies. Une tapageuse fête réunit corsaires et femmes libérées de l'esclavage. Soudain, une tempête éclate, engloutissant le bateau dans la mer démontée. Seuls survivants du naufrage, Médora et Conrad parviennent à gagner un rivage et remercient le ciel de les avoir épargnés<sup>18</sup>.

À la création comme à la reprise, Saint-Georges et Mazilier sont loués pour avoir offert « aux yeux un spectacle varié et à l'esprit toutes les fascinations de la chorégraphie<sup>19</sup> ». Le ballet est jugé « amusant, joli, varié, palpitant comme un drame », et il séduit par ce qu'il est « vif, gai, alerte, jeune, émouvant et pathétique tour à tour<sup>20</sup> ».

Pour la réalisation de ce ballet, Mazilier bénéficie de la collaboration d'artistes habiles et experts en la matière, des compositeurs Adolphe Adam (dont c'est la dernière composition puisqu'il meurt brusquement en mai 1856) et Léo Delibes pour la reprise de 1867, aux scénographes attitrés de l'Opéra (voir le détail, tableau n°1), sans oublier le chef machiniste Jean-Joseph Sacré. Des moyens considérables, tant en 1856 qu'en 1867<sup>21</sup>, sont mis à disposition par l'administration du théâtre pour proposer un spectacle où s'affiche le luxe des décors et des costumes.

En 1857, la splendeur de la mise en scène provoque l'admiration unanime des critiques qui en louent « le goût, la richesse, l'élégance, la somptuosité<sup>22</sup> ». Plus que tout autre, le tableau du « bateau s'enfonçant dans les flots à travers les éclairs et les fureurs de la tempête » saisit le public. L'impressionnante scène, qui

---

18. Le critique de la *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 janvier 1856, félicite Saint-Georges et Mazilier pour avoir trouvé « le moyen de féconder cette dramatique mais simple donnée [le poème de Byron] », et cela grâce, selon lui, à des « détails et de[s] péripéties qui en varient singulièrement la sévère uniformité ».

19. *La France musicale*, 1<sup>er</sup> juin 1856.

20. *Le Ménestrel*, 20 octobre 1867.

21. À ce sujet, voir Ivor Guest, *The Ballet of the Second Empire*, Londres, Pitman Publishing, 1974, p. 224. Pour la reprise, il fallut refaire de nouveaux décors et costumes, car ceux de la création avaient brûlé dans l'incendie qui avait détruit le magasin du théâtre en 1861.

22. *Le Journal amusant*, 16 février 1856.

inspire un dessin à Gustave Doré<sup>23</sup>, ne cesse d'être améliorée au fil des représentations « pour la rendre à la fois plus émouvante et plus belle<sup>24</sup> », au point d'en arriver « au *nec plus ultra* de l'éblouissement<sup>25</sup> ». Ce tableau final s'affirme encore à la reprise de 1867 comme « un des prodiges les plus réussis dans l'art de la mise en scène<sup>26</sup> ». Sa description occupe largement les comptes rendus de la presse, telle celle de M. de Saint-Victor, rapportée dans *La France musicale* :

Un grand navire surgit sur une mer mouvante : son pont chargé de femmes qui vont et viennent à travers les dentelures de cordages, le fait ressembler à quelque merveilleux Bucentaure voguant vers Cythère. L'illusion est complète ; on croit sentir une brise saline souffler dans la salle. Le vaisseau vit, fonctionne [...] – Au dessus des groupes bigarrés que forment les esclaves mêlés aux pirates, Conrad tenant Médora, dans l'attitude d'un dieu de mer qui enlèverait une nymphe de la terre. – Bientôt le ciel s'obscurcit, des nuages noirs tombent sur la scène, la mer change de teinte et devient livide, le navire descend et remonte lourdement des vagues escarpées. L'orage éclate, le tonnerre gronde, les flots montent ; le vaisseau, à demi-sombré subit, d'un instant à l'autre, des métamorphoses effrayantes. La tempête l'amoindrit et le dévore à vue d'œil [...] ; bientôt ce n'est plus qu'un cercueil noyé, un radeau chargé d'ombres et de formes blanches qui se tordent désespérément. – Puis, la nuit descend sur la mer ; mais un rayon de lune dissipe et montre, dans une magique perspective, le groupe de Conrad et de Médora abordant, enlacés au mât, la rive de leur île<sup>27</sup>.

Mazilier organise la trame narrative, du point de vue chorégraphique, en alternant scènes de pure pantomime, très nombreuses, « scènes dansantes » où mouvements de danse et pantomime s'entremêlent étroitement – comme dans l'épisode du repas amoureux de Médora et Conrad, Acte I<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> tableau – et plages où se déploie la danse sans autre artifice. Ces dernières sont essentiellement destinées aux éléments féminins de la troupe.

---

23. Il est publié dès le 5 avril 1856 dans le *Journal amusant*, n° 14, *op. cit.*, p. 7, sous le titre : « La dernière scène du *Corsaire*, dessin de Gustave Doré, gravé par Pison ».

24. *La France musicale*, 27 janvier 1856 et 17 février 1856.

25. *La Presse théâtrale*, 17 février 1856.

26. *Le Ménestrel*, 20 octobre 1867.

27. *La France musicale*, 27 octobre 1867.

Ainsi que nous l'avons récapitulé dans le Tableau n°2, où figure également le détail des effectifs, ces séquences consistent, pour l'Acte I<sup>er</sup>, 1<sup>er</sup> tableau : d'abord dans un « Pas de cinq » qui offre au chorégraphe matière à régler autant de variations de demi-caractère pour les esclaves enlevées dans diverses contrées européennes (Italie, Moldavie, France, Espagne et Angleterre). Ensuite dans une « danse joyeuse et animée » d'almées, rejointes par des corsaires. Ce pittoresque numéro de foule permet de créer une diversion offrant à Conrad la possibilité de soustraire Médora des griffes du pacha.

Pour l'Acte I<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> tableau : dans un charmant divertissement, le « Pas des éventails », mené par Médora, ainsi que le confirme la vignette illustrée de Marcelin en 1856. Elle y figure sautillant allègrement au centre de ses compagnes, lesquelles manipulent gracieusement des éventails de plumes. Pour la reprise de 1867, ce *Pas* semble avoir été retravaillé. Si l'on en croit le croquis humoristique qui rend compte des représentations, la taille des éventails est devenue disproportionnée : on y voit une jeune ballerine, à genoux, en déployer un dont les immenses plumes de pan dérobent les autres danseuses aux yeux des spectateurs. Une pièce d'archive confirme que douze éventails mécaniques ont été commandés pour l'occasion<sup>28</sup>, mais rien ne permet de savoir s'ils étaient effectivement aussi démesurés pour permettre de régler un jeu de séduction jouant sur l'ouverture-fermeture des éventails laissant apparaître-disparaître le corps de ballet féminin.

Pour l'Acte II : dans la danse exubérante de Gulnare, laquelle taquine les eunuques et attire l'attention du pacha ; puis dans celle de Médora et des femmes du harem devant le pseudo- derviche, dit « Pas de Madame Rosati » dans le livret-programme de 1856. Cette scène se transforme en 1867 en un divertissement plus étoffé, intitulé « Pas des fleurs ». L'iconographie suggère que les danseuses se jouent de Conrad déguisé en l'entourant de guirlandes fleuries.

Enfin pour l'Acte III, 2<sup>e</sup> tableau : dans la danse « bachique » des corsaires sur le pont du navire lors de la fête célébrant l'heureuse délivrance de Conrad. Elle contraste avec celle, « gracieuse », de Médora et des esclaves libérées qui suit. Mazilier joue là sur deux brillantes évolutions de groupe pour rendre plus pathétique la scène du naufrage et son épilogue moralisateur.

On remarque qu'aucune scène de danse n'est inscrite au 1<sup>er</sup> tableau de l'Acte III. La cérémonie du mariage, qui pourrait être pré-

---

28. Cité par Ivor Guest, *The Ballet of the Second Empire*, Londres, Pitman Publishing, 1974, p. 224.



texte à quelque *Pas*, voire à un divertissement de fête, ne fait appel qu'à la pantomime, tant pour les protagonistes que la nombreuse figuration. Cela s'explique en partie du fait que la plupart des rôles (ceux du pacha, de Birbanto, de la favorite Zulméa et surtout celui du corsaire Conrad), relèvent uniquement de l'art mimique. En 1856, on a d'ailleurs embauché pour interpréter le personnage qui donne son titre au ballet, Domenico Segarelli, mime italien réputé, mais dont le style appuyé n'enthousiasme guère le public parisien. Celui-ci n'a d'yeux que pour les ballerines : les Françaises, solistes de la troupe de l'Opéra, à l'attention de qui ont été conçues les variations des esclaves des différentes nations (voir le détail de la distribution dans le Tableau n° 1) ; et bien évidemment les virtuoses étrangères engagées quelques saisons pour redorer l'éclat de la compagnie : Carolina Rosati et Claudina Cucchi<sup>29</sup> en 1856, Adèle Grantzow et Angelina Fioretti en 1867.

La pantomime règne donc tout au long du spectacle, et culmine dans les scènes de l'évasion (Acte III, 1<sup>er</sup> tableau) et bien évidemment dans celle du naufrage final. À la création, Carolina Rosati trouve dans Médora un rôle à la mesure de son talent. À la fois « danseuse et mime admirable, elle n'a pas moins de puissance que de charme, quel que soit le sentiment, quelle que soit la passion dont elle emploie le langage<sup>30</sup> ». Unanime, la critique encense les prestations de l'artiste « dont la pantomime expressive conduit le fil de l'histoire avec tant d'intelligence<sup>31</sup> ». Le succès remporté par le spectacle est lié en partie à sa présence, au point que, lorsqu'elle quitte l'Opéra de Paris en 1868, le ballet est retiré de l'affiche faute de trouver une ballerine capable d'endosser le rôle. En 1867, Adèle Grantzow a donc la lourde tâche de lui succéder. Elle parvient cependant à convaincre en composant différemment son personnage. Alors que l'Italienne campait une « Médora passionnée, montante, sensuelle, en un mot femme », la jeune ballerine allemande choisit d'en faire « une figure mélancolique, innocente, contemplative – un esprit<sup>32</sup> », plus proche sans doute de la Médora imaginée par Byron. Avec son partenaire Louis Mérante, ils forment un

---

29. Dans le livret-programme, le nom de cette ballerine italienne est francisé : Claudine Couqui.

30. *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 janvier 1857.

31. *La Presse théâtrale*, 17 février 1856.

32. George Japy, *Adèle Grantzow*, Paris, L. Grollier, 1868, p. 47.

couple où la « tendresse » se substitue à la « passion » exacerbée exprimée par Rosati et Segarelli à la création<sup>33</sup>.

Malgré les fastes de la reprise et le succès d'estime, le ballet disparaît de l'affiche<sup>34</sup>. Il ne sera jamais remis au répertoire de l'Opéra de Paris alors qu'il continue une carrière, ininterrompue jusqu'à nos jours, en Russie, en particulier grâce à Marius Petipa.

En 1858, le maître de ballet Jules Perrot est chargé de monter le ballet à Saint-Petersbourg. La production surpasse encore en splendeurs celle de Paris : costumes, décors et machines réalisés par une équipe de spécialistes (voir le détail et la distribution, Tableau n°1) provoquent l'admiration de tous, y compris de ceux qui ont vu le ballet sur la scène parisienne<sup>35</sup>. L'argument est repris à la lettre, mais on remarque l'ajout de plusieurs nouvelles scènes de danse, dont on a confié la composition à Cesare Pugni : à l'Acte I<sup>er</sup>, 1<sup>er</sup> tableau, une danse de demi-caractère, intitulée l'« Aragonaise », exécutée par Viktoria Kozlovskaja en compagnie de cinq autres ballerines ; une « Danse des pirates », brillant *ballabile d'action*, interprétée par le corps de ballet féminin, la moitié en travesti, prolonge l'originale. Et, lorsqu'après quelques représentations Marfa Mouravieva remplace Ekaterina Friedberg dans le rôle de Médora, un *Pas* original, dit « Pas d'esclave <sup>36</sup> », y est inséré à son intention. À l'Acte II, un *Pas de trois* intitulé « Pas des odalisques », exécuté par Anna Prikounova et les soeurs Nadejda et Anastasia Amosova, complète désormais la scène de la sortie du bain. En tant qu'assistant du maître de ballet, Marius Petipa a probablement réglé une partie, si ce n'est la totalité, de ces numéros, sans que cela soit officiellement crédité.

L'ouvrage, malgré son apogée spectaculaire, met du temps à s'imposer à Saint-Petersbourg. Pourtant, son histoire ne fait que commencer. En effet, le 5 février / 24 janvier 1863, Marius Petipa signe, officiellement, la première des quatre versions qu'il produira les 6 février / 24 janvier 1868, 12 décembre / 30 novembre 1880 et

---

33. Voir l'analyse d'Albert Vizentini dans *L'Art musical*, 24 octobre 1867.

34. La mort de Mazilier, le 19 mai 1868, contribue certainement à ce que le ballet ne soit pas repris.

35. Nous empruntons ici toutes ces informations à Ivor Guest, *Jules Perrot, Master of the Romantic Ballet*, Londres, Dance Books Ltd., 1984, p. 304-309.

36. Ce *Pas* est réglé sur une musique composée par le prince Pierre d'Oldenbourg, extraite d'un ballet *La Rose, la violette et le papillon*, chorégraphié par Marius Petipa en 1857.

25 janvier / 13 janvier 1899 (voir le détail des distributions, Tableau n° 3).

Le rôle de Conrad, qu'il interprète en 1858 et qu'il affectionne tout particulièrement au point de faire ses adieux à la scène en l'incarnant<sup>37</sup>, ne suffit pas à expliquer ce qui a pu autant lui plaire pour qu'il s'approprie ainsi cet ouvrage. On peut supposer que le sujet, prétexte à une mise en scène grandiose, avec ses épisodes entre terre et mer et dans un cadre exotique à l'époque souvent dans l'actualité<sup>38</sup>, l'inspire particulièrement. Le tableau final excite sans doute son goût pour les effets de machinerie dignes du théâtre prestigieux qui l'emploie. Le suspens et le pathos sur lesquels reposent de nombreuses scènes lui offrent l'opportunité de montrer son sens du traitement narratif par la pantomime expressive. La structure même de l'argument, qui lui permet de jouer sur un aller-retour constant entre mimique et danse, lui laisse surtout la possibilité de multiplier les ajouts de *Pas* destinés à mettre en valeur les ballerines vedettes tout en satisfaisant le public des balletomanes.

De fait, à chacune des reprises successives, Marius Petipa remet la chorégraphie à jour, l'adaptant à l'évolution continue de la technique. Il intègre ainsi des variations ciselées en fonction de la personnalité de ses interprètes, et s'ingénie à proposer des numéros amusants, tel celui dit « Le Petit Corsaire », un *Pas de caractère* créé pour son épouse Maria Sourovchtchikova en 1863<sup>39</sup>. Il transforme également le charmant « Pas des fleurs » en un grand divertissement où il déploie l'imposant groupe de danseuses (solistes, corps de ballet, élèves de l'école de danse) et de figurants à sa disposition au sein de la troupe impériale. Intitulé « Le Jardin animé », cet intermède somptueux présente des odalisques transformées en fleurs – réminiscence du ballet des fleurs des *Indes galantes* où triomphait

---

37. À ce sujet, et sur son interprétation magistrale, voir l'article d'Olga Fedortchenko « Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot » dans le présent recueil (N.D.E.).

38. L'Empire russe ne cesse d'étendre son influence face à l'Empire ottoman, en particulier durant la Guerre russo-turque de 1877-1878 qui lui permet de renforcer sa puissance dans les Balkans.

39. Sur une musique composée spécialement par Cesare Pugni, la danseuse travestie en corsaire, un petit mégaphone à la main, terminait sa variation en criant : « À l'abordage ! ». On notera que Petipa ne commandait pas, comme ici, une musique chaque fois qu'il ajoutait une variation. L'usage autorisait que l'on réemploie une composition déjà existante, comme ce fut le cas, par exemple, pour le « Pas d'esclave » en 1868 (voir note 35).

Marie Sallé au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup> –, dont les évolutions mesurées, au cœur de parterres de verdure rappelant un jardin à la française, sont scandées par le balancement d'arceaux fleuris. La chorégraphie du « Jardin animé », ainsi que celles du « Pas d'esclave », du « Petit corsaire » et du « Pas des odalisques », dans leur état de 1899, ont été notées entre 1903-1906. Conservées dans les carnets de Nikolai Sergueïev, elles font depuis quelques années l'objet de reconstitution, en particulier par Doug Fullington<sup>41</sup>.

Reste le célèbre « Pas de deux du Corsaire » que Rudolf Noureïev<sup>42</sup> a contribué à faire connaître dans le monde entier, indépendamment du ballet dont il est extrait. Contrairement à une idée répandue, il ne doit rien à Marius Petipa. En 1915, Samuel Andrianov introduit à l'Acte II un *Pas de trois* réunissant Médora et deux corsaires<sup>43</sup>, qualifié de *Pas d'action*, à la place du « Pas des éventails ». Si Petipa a révisé ce dernier au fil de ses diverses reprises, il lui a toujours conservé sa forme de variations pour Médora entourée de quelques femmes esclaves. Ce n'est qu'en 1931 qu'Agrippina Vaganova transforme le « Pas de trois » d'Andrianov en un « Pas de deux de bravoure », pour Médora et un homme esclave, dont les interprètes successifs, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ne cesseront d'accentuer la virtuosité.

Aujourd'hui, il ne reste plus rien de la chorégraphie de Joseph Mazilier, et relativement peu de celle de Marius Petipa. C'est que depuis 1899, *Le Corsaire* a poursuivi sa carrière, tant à Saint-Pétersbourg qu'à Moscou, où le ballet a été remonté régulièrement.

---

40. Clou de l'entrée persane, ce divertissement (dont Marie Sallé était à la fois la principale interprète et la chorégraphe à sa création sur la scène de l'Opéra de Paris le 23 août 1732) était censé représenter un spectacle, interprété par des odalisques, évoquant le sort de fleurs dans un jardin.

41. Collection Nikolai Sergueïev, Bibliothèque de l'Université de Harvard (Cambridge, Massachusetts), MS Thr 245 (1). Doug Fullington a restitué le « Jardin animé », dès 2004 pour l'Académie du Pacific Northwest Ballet de Seattle, puis les autres épisodes, intégrés eux aussi à la production du *Corsaire*, chorégraphié par Ivan Liška, pour le Bayerisches Staatsballett en 2007. La même année, pour le Bolchoï de Moscou, on notera qu'Alexei Ratmanski et Iouri Bourlaka se sont inspirés de ces notations, mais sans les restituer dans leur intégralité et leur pureté d'origine.

42. Il le danse pour la première fois avec Alla Sizova au concours national de Moscou en 1958 et en fait, après son passage à l'Ouest, l'un de ses chevaux de bataille.

43. Ce *Pas* était dansé par Tamara Karsavina, Samuil Andrianov et Mikhaïl Oboukhov qui faisait office de suivant.

Il est donc bien difficile de percevoir dans chacun de ses avatars les strates qui se sont accumulées depuis sa création. En 2007, une volonté de retourner aux sources « petipesques » s'est affirmée. Preuve en est la production présentée à Moscou par Alexeï Ratmanski et Youri Bourlaka qui, sans chercher à restituer la chorégraphie du maître, ont trouvé dans les archives un moyen de stimuler leur imagination afin de lui rendre brillamment hommage. Au XXI<sup>e</sup> siècle, *Le Corsaire* poursuit sa course, y compris hors de Russie. Ainsi, en 2013, l'adaptation par Kader Belarbi pour le Ballet du Capitole de Toulouse témoigne que le ballet n'en finit pas de se métamorphoser.

## Annexes

**Tableau n° 1 :**  
**Équipes techniques et distributions des représentations à Paris**  
**(1856 et 1867) et à Saint-Pétersbourg (1858)**

	Paris	Saint-Pétersbourg	Paris
<b>Date création</b>	23 janvier 1856	24 janvier / (12 janvier) 1858	21 octobre 1867
<b>Nombre de repré- sentations</b>	65 représentations (jusqu'au 6 octobre 1858)	14 représentations	16 représentations (jusqu'au 28 novembre 1868)
<b>Librettiste</b>	Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges	Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges	Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges
<b>Chorégraphe</b>	Joseph Mazilier	Jules PERROT [assisté de <b>Marius Petipa</b> ]	Joseph Mazilier
<b>Compositeur(s)</b>	Adolphe Adam	Adolphe Adam + Cesare Pugni / et le prince Pierre d'Oldenbourg	Adolphe Adam + Léo Delibes
<b>Décorateurs</b>	Hugues Martin (I), Édouard Despléchin (II et III-2), Joseph Thierry et Charles Cambon (III-1)	Andrei Roller (I-1, II et III-2), Heinrich Wagner (I-2 et III-2), Petrov (III-1)	Charles Cambon (I), Auguste Rubé et Philippe Chaperon (II), Édouard Despléchin et Jean- Baptiste Lavastre (III)
<b>Machiniste</b>	Jean-Joseph Sacré	Chichko	Jean-Joseph Sacré
<b>Costumes</b>	Alfred ALBERT		
<b><u>Distribution :</u></b>			
Conrad	Domenico Segarelli	<b>Marius Petipa</b>	Louis Merante
Médora	Carolina Rosati	Ekaterina Friedberg puis Marfa Mouravieva	Adèle Grantzow

Gulnare	Claudina Cucchi	Lioubov Radina	Angelina Fioretti
Zulméa	Louise Marquet	Nadejda Troitskaïa	Louise Marquet
Seïd Pacha	Dauty	Jules Perrot	Dauty
Birbanto	Fuchs	Frédéric [Malavergne]	Coralli
Isaac Lanquedem	Berthier	Picho	Cornet
Moldave	M <sup>lle</sup> Caroline		Antonia Ribet
Italienne	Adèle Nathan		Annette Merante
Française	Constance Quéniaux		Marie Pilatte
Anglaise	Victorine Legrain		Adèle Villiers
Espagnole	Louise Marquet	Viktorïa Kozlovskaïa	Élise Parent

**Tableau n° 2 :**  
**Répartition et effectifs des scènes de danse**  
**dans les versions de Mazilier**

Scènes dansées dans les versions de 1856 et 1867	Effectifs de 1856	Effectifs de 1867
<b>Acte I, tableau 1</b>		
Pas de Cinq (esclaves de diverses nations) :		
Entrée	5 danseuses	5 danseuses
Variation 1 : "Tarentelle" [Italie]	1 danseuse	1 danseuse
Variation 2 : "Mazuetta" [Moldavie]	1 danseuse	1 danseuse
Variation 3 : "La Française" [France]	1 danseuse	1 danseuse
Variation 4 : "Bolero" [Espagne]	1 danseuse	1 danseuse
Variation 5 : "Écossaise" [Angleterre]	1 danseuse	1 danseuse
Final	5 danseuses	5 danseuses
Danse des almées et des corsaires	1 danseur et 4 danseuses + 12 danseuses et 16 danseurs	1 danseur et 4 danseuses + 22 danseurs et 20 danseurs
<b>Acte I, tableau 2</b>		
Pas des éventails pour distraire les corsaires	1 danseuse et 4 danseuses + 12 danseuses	1 danseuse et 4 danseuses + 12 danseuses
"Scène dansante" du repas amoureux	1 danseuse et 1 danseur	1 danseuse et 1 danseur
<b>Acte II</b>		
"Scène dansante" de la toilette des odalisques	16 danseuses	?
Danse espiègle de Gulnare autour des eunuques	1 danseuse	1 danseuse
Pas de Mme Rosati / <i>Pas des fleurs</i> pour éprouver le derviche	1 danseuse + 8 danseuses	2 danseuses + 20 danseuses
<b>Acte III, tableau 2</b>		
Danses à bord des corsaires puis des esclaves libérées	35 danseurs puis 16 danseuses	20 danseurs puis 16 danseuses



**Tableau n° 3 :**  
**Équipes et distributions des quatre versions**  
**de Marius Petipa à Saint-Petersbourg**

	Saint- Petersbourg	Saint- Petersbourg	Saint- Petersbourg	Saint-Petersbourg
<b>Date création</b>	5 février (24 janvier) 1863	6 février (25 janvier) 1868	12 décembre (20 novembre) 1880	25 janvier (13 janvier) 1899
<b>Librettiste</b>	Vernoy de Saint- Georges	Vernoy de Saint- Georges	Vernoy de Saint- Georges	Vernoy de Saint- Georges
<b>Chorégraphe</b>	<b>Marius Petipa</b>	<b>Marius Petipa</b>	<b>Marius Petipa</b>	<b>Marius Petipa</b>
<b>Compositeur(s)</b>	Adolphe Adam + Cesare Pugni et le prince Pierre d'Oldenbourg	Adolphe Adam, Léo Delibes, Cesare Pugni et Pierre d'Oldenbourg	Adolphe Adam, Léo Delibes, Cesare Pugni, Pierre d'Oldenbourg + Albert Zabel	Adolphe Adam, Léo Delibes, Cesare Pugni, Pierre 'Oldenbourg, Albert Zabel + Riccardo Drigo
<b>Décorateurs</b>	Andrei Roller et Heinrich Wagner		Andrei Roller, Heinrich Wagner, Matvei Chichkov et Mikhaïl Botcharov	Oreste Allegrì, Vardges Sureniants, Sergueï Vorobiev et Piotr Lambine
<b>Costumes</b>				Evgueni Ponomarev
<b><u>Distribution :</u></b>				
<b>Conrad</b>	Christian Johansson	Christian Johans- son?	Lev Ivanov ?	Pavel Guerdt
<b>Médora</b>	Maria Sourovchtchikova- Petipa	Adèle Grantzow puis Ekaterina Vazem	Evguenia Sokolova	Pierina Legnani
<b>Gulnare</b>		Lioubov Radina		Olga Preobrajenskaïa
<b>Zulméa</b>				Maria Sourovchtchikova- Petipa

---

<b>Seïd Pacha</b>		<i>Alfred Bekefy</i>
<b>Birbanto</b>	Félix Kchesinski	Iossif Kchesinski
<b>Isaac Lanquedem</b>	Picho	Sergueï Loukia- nov

---