



HAL
open science

”Enquête en cours sur Madame Stichel (1856 -1942) - Quelques pistes de réflexion”

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. ”Enquête en cours sur Madame Stichel (1856 -1942) - Quelques pistes de réflexion”. Recherches en Danse, 2015, Perspectives genrées sur les femmes dans l’histoire de la danse, 3. hal-01345591

HAL Id: hal-01345591

<https://hal.science/hal-01345591>

Submitted on 26 May 2023

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

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



Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

Enquête en cours sur Madame Stichel (1856 - ap. 1933)

Quelques pistes de réflexion

Hélène Marquié



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/974>

DOI : 10.4000/danse.974

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Hélène Marquié, « Enquête en cours sur Madame Stichel (1856 - ap. 1933) », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 17 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/974> ; DOI : 10.4000/danse.974

Ce document a été généré automatiquement le 17 janvier 2020.

association des Chercheurs en Danse

Enquête en cours sur Madame Stichel (1856 - ap. 1933)

Quelques pistes de réflexion

Hélène Marquié

NOTE DE L'ÉDITEUR

Étude élaborée dans le cadre du projet financé en 2013 par le GIS Institut du genre, « Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII^e – début XX^e siècle) ».

- 1 Le parcours de Madame Stichel (1856 - ap. 1933) aurait dû en faire une figure importante de l'histoire de la danse au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Sujet à l'Opéra de Paris entre 1881 et 1884, première danseuse et maîtresse de ballet dans différents théâtres, elle est unanimement louée par la critique pour ses qualités d'interprète et saluée comme l'une des deux plus talentueuses maîtresses de ballet et chorégraphes de l'époque, avec Mariquita ; elle est la première femme à être nommée première maîtresse de ballet à l'Opéra de Paris en 1909 ; elle est encore la première à porter devant les tribunaux – et sur la place publique, grâce à la presse – la question des droits d'auteur des chorégraphes salarié-e-s comme maîtres-se-s de ballet et ayant créé une œuvre originale dans le même établissement, une question toujours d'actualité. Pourtant, Madame Stichel n'a pas été retenue par l'histoire de la danse.

Cet article n'a pas pour objectif de délivrer une vue d'ensemble de sa carrière et de son œuvre, mais de retracer comment, à partir d'une étude de cas choisie pour une certaine exemplarité – ne serait-ce que celle de son effacement –, il est possible de soulever des questions nouvelles qui ouvrent des perspectives sur l'histoire de la danse tout autant que sur l'histoire des femmes et du genre.

Aux sources de l'enquête : un effacement quasi total

- 2 J'ai fait la connaissance de Madame Stichel dans une thèse de 1953 portant sur le droit d'auteur en danse¹, où était relaté le procès, le premier de ce type, qui l'opposa de 1910 à 1913 à Reynaldo Hahn et à Jane Catulle Mendès, respectivement compositeur et veuve du librettiste de *La Fête chez Thérèse*, ballet dont elle avait fait la chorégraphie durant son contrat de maîtresse de ballet à l'Opéra. Désirant mieux connaître une artiste qui entendait ainsi faire reconnaître ses droits, je me heurtai rapidement au manque de données la concernant, hormis quelques mentions du procès dans des travaux concernant les droits d'auteur des chorégraphes. Rien dans le *Dictionnaire de la danse*². Rien sur le site de l'Opéra de Paris. Pour l'anecdote, Wikipedia ne la mentionne pas à l'article « Opéra de Paris » mais à « Ballet de l'Opéra de Paris » et, de tou-te-s les directeurs et directrices de la danse qui se sont succédé-e-s depuis Pierre Beauchamp en 1673, jusqu'à Benjamin Millepied à partir d'octobre 2014, soit trente-six personnes, Stichel est la seule à ne pas avoir de notice à son nom. Son dossier à la Bibliothèque-musée de l'Opéra est quasiment vide, et, selon les conservateurs, rien d'autre n'existerait la concernant. Le catalogue en ligne de la BnF possède une fiche au nom de Thérèse Stichel. Il s'agit d'une confusion avec le titre *La Fête chez Thérèse*. La nouvelle base de données de la BnF a d'ailleurs corrigé cette erreur, en février 2014 seulement³. La base ne donne ni son véritable nom ni ses dates de naissance et de mort ; les sources mentionnées sont extrêmement succinctes (au regard du nombre d'articles parus sur elle dans la presse, où elle est quotidiennement mentionnée au tournant du siècle), la période d'activité indiquée est très réduite et seule *la Fête chez Thérèse* est mentionnée parmi ses œuvres, alors que j'ai recensé un minimum de soixante-huit ballets, en un ou deux actes. Il existe un petit recueil d'articles de presse la concernant dans le fonds Rondel⁴, qui lui attribue à tort le prénom de Gina. Nulle part ne figuraient ses dates de naissance et de décès.

En remontant la piste, un contrat d'engagement comme artiste de la danse à l'Opéra de Paris en 1881⁵ l'identifie comme Jeanne, Judith, Louise Stichel. Une recherche généalogique et la consultation du dossier de naturalisation m'ont appris qu'elle était née à Milan, le 20 juillet 1856, baptisée Luigia, Giovanna, Giuditta Manzini⁶. De nationalité italienne, elle a vécu plus de cinquante ans en France, sous le nom de Stichel (nom de sa grand-mère paternelle) avant d'être naturalisée en 1927. Pour quelle raison a-t-elle abandonné un nom italien, valorisant pour une danseuse de la fin du XIX^e siècle, pour un nom d'origine germanique, Stichel⁷, dans le contexte de l'après-guerre franco-prussienne ? Je l'ignore encore.

Un début de carrière « exemplaire »

- 3 Stichel arrive à Nice en 1877 ; je n'ai trouvé aucune trace de sa formation en Italie. Elle émerge de façon remarquable comme première danseuse en 1879 aux Folies Bergère, où elle triomphe avec Brambilla (*Les Sphinx*) ou Mariquita (*Le Bœuf, Bazar d'esclaves, Tertulia*), et règle déjà certains ballets (*Les Sphinx, Les Volontaires, Les Fausses Almées*). Elle est engagée le 1^{er} avril 1881 comme petit sujet à l'Opéra (direction Vaucorbeil), pour trois ans, avec un traitement de 2 400 francs la première année, 3 000 la deuxième, 3 600 la troisième, et un dédit de 6 000 francs à payer en cas de rupture de contrat. Ce

contrat est renouvelé pour un an à partir du 1^{er} avril 1884. Elle danse alors notamment à la création de *Namouna* (1882) et de *La Farandole* (1883).

Le contrat devait prendre fin le 31 mars 1885. Or, le 17 août 1884, dans une lettre au directeur, Stichel déclare : « je suis dans l'impossibilité de continuer mes services à l'Opéra en raison de l'état de ma santé⁸ », demandant donc à partir avant la fin du contrat, sans être redevable du dédit, et prenant l'engagement formel de ne jamais redemander la place qu'elle occupe à l'Opéra. Dans le certificat joint et daté du 14 août 1884, le médecin parle de dyspepsie gastro-intestinale, de chloro-anémie, diminution générale des forces, amaigrissement, perte des tissus, érythème, sueurs nocturnes, état fébrile, dénutrition générale. Il conseille « un repos absolu de plusieurs mois soit à la campagne soit dans le midi de la France : les antécédents héréditaires présentés par Mme Stichel ne m'autorisant pas à repousser toute crainte d'affection pulmonaire⁹. » Le tableau est alarmant. Vaucorbeil accorde le départ. En septembre, moins d'un mois après son départ, la presse rend compte du triomphe de Stichel à la Gaîté, comme danseuse étoile dans *Le Grand Mogol*, chorégraphié par Mariquita. Ce miraculeux retour à la santé lui vaudra une assignation en justice par le directeur de l'Opéra, pour rupture abusive grâce à un certificat de complaisance, et non paiement du dédit de 6 000 francs, qui correspondait approximativement à deux ans de salaire.

Pourquoi Stichel a-t-elle donc quitté l'Opéra ? *La Presse* écrit :

« La direction [de la Gaîté] voulait engager pour premier sujet Mlles Sangalli ou Subra. Impossible de les arracher à l'Opéra. Mais comme il lui fallait une danseuse de l'Académie de musique dans le ballet réglé par Mme Mariquita, elle fit un pont d'or à un premier sujet, Mlle Lugia Stichel, une gracieuse ballerine, qui a été chaleureusement accueillie. La voilà passée étoile de première grandeur¹⁰. »

- 4 Notons qu'elle est supposée être premier sujet, ce qu'elle n'était pas. *Le Radical* laisse entendre qu'elle aurait quitté l'Opéra, après avoir échoué à l'examen d'avancement¹¹. *Gil Blas* nous éclaire : « Tous mes compliments à la blonde Mlle Stichel, qui appartient – paraît-il – à l'Opéra. J'avoue que je ne l'avais jamais remarquée à l'Académie nationale de danse¹². » En effet, les danseuses qui n'étaient pas étoiles ou premier sujet n'avaient guère l'occasion d'y faire valoir leurs talents, demeurant souvent cantonnées à la figuration, et les avancements tenaient souvent davantage aux appuis qu'au mérite. Plus tard, Stichel en fera état dans *La Presse* :

« Si la danse est moins belle et moins soignée qu'autrefois, c'est que les danseuses se découragent : elles doivent attendre si longtemps avant de soumettre à l'appréciation du public le résultat obtenu par de longs efforts ! [...] Comment voulez-vous qu'elles se donnent du mal, celles qui sont si longtemps quatrième ou cinquième quadrille ? Elles ne sont même pas aperçues¹³ ! »

- 5 La frustration devait être grande et, devenue maîtresse de ballet, Stichel saura s'en souvenir. Ainsi, la promesse d'un meilleur salaire et d'une reconnaissance comme étoile dans des rôles de premier plan ont certainement été déterminants pour décider Stichel à abandonner une situation relativement stable (même si les contrats étaient à durée limitée), bien rémunérée, et le statut non négligeable d'artiste de la danse à l'Opéra. La question du chômage ne semble pas avoir été à l'ordre du jour pour une danseuse de talent, prête, par son travail, à se donner les moyens de ses ambitions. La démarche est osée et donne une idée du caractère déterminé de Stichel¹⁴. Toutefois, elle n'est pas sans précédents, et d'autres ont usé de stratagèmes pour rompre des contrats, sans payer les dédits. La menace de l'assignation en justice était peu efficace, comme le

reconnaissait, à l'occasion d'un cas du même ordre, en 1867, le directeur d'alors, Perrin, dans le brouillon d'une lettre au Ministre :

« La possibilité de poursuivre devant les tribunaux les artistes fugitifs n'offre qu'une réponse illusoire. Quand il faudra exécuter le jugement et exiger le paiement du dédit on se trouvera presque toujours en face d'une insolvabilité réelle ou légalement apparente. Il faudra procéder par une saisie arrêt sur les appointements. Une jurisprudence constante réduit les effets de ces saisies arrêts aux cinquièmes. Les administrations théâtrales qui, sans frais d'école et pour une période de peu de durée ont engagé les transfuges de l'Opéra leur auront offert des appointements assez considérables pour que cette saisie arrêt réduite au cinquième constitue encore les délinquants en bénéfice¹⁵. »

- 6 Accessoirement, le dossier de cette affaire nous permet de découvrir en Stichel une femme à l'écriture impeccable, tant dans son contenu que dans sa forme, qui agit avec autorité. Voici le courrier qu'elle envoie au régisseur général le 19 août 1884, pour exiger les sommes qui lui sont dues :

« À Mr Mayer Régisseur Général du Théâtre de l'Opéra

Monsieur,

N'ayant pas eu l'honneur de vous rencontrer ce matin, à vos heures habituelles de réception, je vous prie de vouloir bien remettre au porteur, pour la bonne forme, la résiliation qui m'a été accordée hier par Monsieur le Directeur en retour de l'engagement pris par moi et conservé par lui "de ne jamais chercher à rentrer à l'Opéra dans les conditions où je m'y trouvais".

Au cas où cette pièce serait datée d'aujourd'hui, je vous serais bien obligée de donner des ordres à la Caisse du Théâtre pour que je puisse y toucher de suite le montant des 19 jours qui me sont dus de mes appointements.

Agréez, Monsieur, mes salutations distinguées.

Stichel¹⁶ »

- 7 Une telle assurance, que nous retrouverons dans d'autres courriers, n'est pas si fréquente, et les lettres de danseuses - y compris des plus célèbres comme Carlotta Zambelli ou Cléo de Mérode - témoignent au contraire d'une grande humilité, pour ne pas dire soumission, devant des hommes de l'Opéra tout puissants (directeurs, régisseurs ou maîtres de ballet)¹⁷.
- 8 Après ce succès à la Gaîté, Stichel danse et règle des ballets dans différents théâtres ; de 1886 à 1890, elle est au Châtelet où elle se produit avec Mariquita dans la reprise du *Tour du monde en 80 jours* chorégraphiée par cette dernière. En août 1890, elle est engagée comme première danseuse et maîtresse de ballet au Théâtre de Monte-Carlo, où elle demeure jusqu'en 1893. Dans le même temps, elle contracte d'autres engagements, par exemple en juin 1892 au Théâtre des fleurs à Aix-les-Bains, ou au Covent Garden comme danseuse étoile pour la saison d'hiver 1892-1893. Elle se partagera entre Londres et Monaco jusqu'en août 1894, où elle entre comme danseuse étoile et maîtresse de ballet au théâtre municipal de Nice. Elle intervient toujours pour régler des ballets dans d'autres théâtres, comme le Casino de Royan en juillet 1896 où elle crée la chorégraphie de *Phryné*.



Stichel à Nice, vers 1896.

© Photographie de Gustave Echlter. Source : Cinémathèque française – iconothèque, CLA/0106/007.

- 9 Engagée à Marseille en 1898, on la retrouve au Théâtre des arts de Rouen en 1900-1901, puis à Nantes en 1902-1903. En août 1902, elle fait la réouverture du Théâtre Sarah Bernhardt à Paris. Comme danseuse, puis comme maîtresse de ballet, Stichel fait l'unanimité :

« Mlle Stichel a dansé avec grâce et énergie tout ensemble, un pas hérissé de difficultés, et on lui a fait une véritable ovation : des fanatiques ont même voulu lui faire bisser cette variation hardie et neuve, sans égard pour la fatigue de la charmante ballerine¹⁸. »

- 10 La presse salue ses qualités de travail, sa technique : elle « exécute ses entrechats-six avec une rapidité merveilleuse¹⁹ », sa rigueur et son talent ; elle est qualifiée de « danseuse noble²⁰ », emploi disparu depuis 1831 à l'Opéra de Paris, mais qu'elle occupera à Rouen et à Nice. Bien que se produisant dans des lieux tels que le Châtelet, les Folies Bergère, des casinos et autres lieux plus populaires que l'Opéra, Stichel bâtit une réputation sur ses qualités d'« école française », mais aussi sur sa créativité :

« À la correction et à l'élégance de la danse française, Mlle Stichel joint le brio, l'élévation et la légèreté de l'école italienne. Sans bruit, sans réclame, elle est arrivée peu à peu à se placer au premier rang des étoiles, grâce à la variété de ses pas, qui tranchent avec la monotonie de la chorégraphie officielle, en honneur à l'Opéra et à l'Éden. À chacune de ses créations, elle transforme son genre et ses effets, à l'encontre de beaucoup de ses rivales des autres théâtres, qui s'endorment trop complaisamment sur leurs anciens lauriers²¹. »

L'activité de Stichel, comme celle de Mariquita et d'autres danseuses/maîtresses de ballet ne faiblit jamais. Ne prenant apparemment pas de repos, elles passent d'un théâtre à l'autre, cumulant parfois les engagements ; les villes de villégiature et leurs casinos présentent des opportunités pendant l'été. Elles montent des ballets et des divertissements dans des lieux plus ou moins prestigieux et doivent faire preuve d'une

grande capacité d'adaptation : à des contextes, à des espaces différents, à des conditions matérielles parfois difficiles, à des corps de ballet de tailles variées, à des styles différents. Il reste à faire l'histoire de ces conditions de vie et d'exercice, à connaître les contrats, les salaires, les modalités réelles de travail, loin des fantasmes de la littérature. Le cinéma des premiers temps est aussi un espace ouvert à la création chorégraphique, et emploie danseuses et maîtresses de ballet. Stichel collaborera ainsi avec Georges Méliès en 1906, pour *Les 400 farces du diable*. Méliès avait participé aux effets spéciaux de la scénographie des *400 coups du diable* dont Stichel avait composé les ballets, au Châtelet²².

- 11 En août 1903, Stichel est en effet engagée au Théâtre du Châtelet comme maîtresse de ballet ; elle y restera jusqu'en 1908. Elle y règle les divertissements de nombreux spectacles²³. Durant la même période, elle monte quelques ballets ou divertissement dans d'autres théâtres, comme celui de la Porte Saint-Martin. Est-ce en raison de son sexe ? Dans les programmes du Châtelet, elle n'est pas mentionnée de la même façon que son prédécesseur. Alors que l'on pouvait lire auparavant dans la présentation des spectacles : « Ballet et divertissement réglés par M. Van Hamme », elle ne figure pas dans les présentations, mais seulement dans la distribution des tableaux qu'elle a chorégraphiés.

C'est cependant dans le programme des *400 coups du diable*, de 1905, que l'on peut voir l'un de ses rares portraits. La photographie est placée entre celle du compositeur et du chef machiniste, sous les auteurs du spectacle, et en regard des photos des directeurs. Elle est la seule femme.



Programme des *400 coups du diable*, Théâtre du Châtelet, 1^{ère} représentation le 23 décembre 1905. Photographie de l'autrice.

À partir d'une photographie : questions de stratégie

- 12 Le portrait de Stichel contraste avec les portraits habituels des danseuses ou comédiennes, que ce soit dans les programmes du Châtelet, d'autres théâtres, ou encore dans la presse. « Nos charmantes artistes », selon l'appellation générique qui hante les chroniques, sont toujours photographiées pour séduire : gracieuses, souriantes, coquettes, vêtues selon la mode, en un mot, conformes aux normes de féminité que les artistes se doivent de déployer, elles donnent une impression de bonheur, de légèreté, voire de futilité. Stichel ne joue pas la carte de cette féminité conventionnelle. Stichel ne sourit pas ; peu ou pas maquillée, vêtue de façon stricte, col officier et cravate, sans chapeau, elle n'a rien de « féminin » pour séduire. L'image reflète ce que l'on peut saisir du caractère d'une artiste qui, hors de scène, ne tentait pas de répondre aux attentes de la presse ou du public. Sa personnalité et ses choix stratégiques sont en partie responsables des déboires qu'elle subira quelques années plus tard, et ont renforcé le processus d'effacement – qu'elle partage cependant avec d'autres maîtresses de ballets²⁴.
- 13 La presse joue un rôle considérable dans la réussite des artistes tout au long du XIX^e siècle. Mais à la Belle Époque, la gestion d'une image – aux sens propre et figuré – devient encore plus essentielle dans la réussite d'une artiste, avec d'une part la généralisation des photographies dans la presse, et de l'autre la création des journaux spécialisés pour le spectacle²⁵, et encore des journaux illustrés féminins²⁶ qui mêlent comptes-rendus de spectacles, entretiens avec des artistes, mondanités et mode. En outre, la réclame qui envahit la presse utilise des photographies et des témoignages d'artistes, tandis que les mêmes artistes diffusent leur image à l'aide de cartes postales, publicitaires ou non. Les sœurs Mante, Cléo de Mérode ou Régina Badet parmi les danseuses, sauront à merveille gérer leur image, dosant raffinement, séduction, une pointe d'érotisme et une pointe d'exotisme, originalité et surtout adhésion aux attentes du public masculin – mais aussi féminin – vis-à-vis d'une danseuse. Certes, Stichel ou Mariquita, plus âgées, ne peuvent rivaliser sur ce terrain de séduction avec la génération suivante (encore que Sarah Bernhard, de douze ans plus âgée que Stichel, ait parfaitement su utiliser les nouveaux moyens de communication), mais surtout, elles ne font pas ce choix. La position des maîtresses de ballet soucieuses de mettre en avant sérieux et professionnalisme est difficile, et leur marge de manœuvre face à la presse est faible : il leur faut articuler le souci d'offrir une image de rigueur professionnelle, avec la nécessité de présenter une image de féminité rassurante, de danseuse qui séduise journalistes et lectorat, sous peine de les voir se détourner. Pour des raisons qu'il n'est pas possible de développer ici, Mariquita parvint à peu près à réaliser cet équilibre, et demeura chérie par la presse jusqu'à sa mort. Il semble bien que Stichel n'ait pas su, ou pas voulu, tenir compte de ces impératifs. Il existe très peu d'images d'elle, et, on l'a vu, elle ne cherche pas à séduire. Elle n'évoque jamais sa vie privée et n'a jamais participé à la création de sa propre légende. De fait, elle n'a pas de légende. Un chroniqueur en fait ainsi le portrait, insistant sur sa discrétion vis-à-vis de toute publicité :

« Travailleuse acharnée et énergique, inaccessible à la fatigue et au découragement, moins que familière avec qui que ce soit, ce qui lui assure une grande autorité sur ses subordonnés ; n'ayant jamais fait, en ses dix-neuf années de maîtrise et professorat, la moindre publicité autour de sa personnalité, ne s'étant fait connaître que par ses œuvres, ayant toujours voulu demeurer ignorée du public et, – chose

rare à notre époque ! – n’ayant jamais entretenu la presse de son nom, en dehors des comptes-rendus... Il est vrai que ces comptes-rendus lui ont été invariablement favorables²⁷ ! »

- 14 Les chroniqueurs qui nomment presque toujours les artistes femmes en indiquant leurs prénoms (parfois seul), la désignent comme Mademoiselle ou Madame Stichel. Ses lettres à la presse seront signées : STICHEL, maîtresse de ballet (ou « ex maîtresse de ballet ») à l’Opéra. Aucune autre danseuse ne procède ainsi. Si son talent est reconnu, elle ne semble pas avoir soigné ses relations avec les critiques. Derrière la caricature, un article, anonyme, nous montre une femme plus soucieuse de son travail que de son image publique (l’article alimentera son contentieux avec *Comœdia* en 1910) :

« Pourquoi, au Châtelet [...] voit-on constamment apparaître à l’un des premiers plans, en vulgaire costume de ville, une dame respectable, qui semble toujours de mauvaise humeur et dont l’un des bras gesticule furieusement de haut en bas et de droite à gauche ?

Cette dame symbolise-t-elle, dans toutes les pièces, le télégraphe Chappe ? Ou bien, n’est-ce simplement qu’une habilleuse qui, soucieuse de la conservation des costumes, remplit, là, des fonctions identiques à celles de nos braves agents de la voie publique²⁸ ? »

- 15 Stichel tient à donner l’image d’une femme de talent et de haute moralité (certains diront prude) ; lors de ses procès, ses avocats insisteront sur ces deux aspects²⁹. Mais elle n’était sans doute pas d’un caractère souple, et si l’on trouve des témoignages sur sa générosité³⁰, certains échos nous apprennent que – talent mis à part – elle n’entraînait pas dans le cadre de ce que la société appréciait chez une danseuse. Un journaliste notait avec ironie : « L’opérette est assaisonnée au goût du Midi, force épices [...] Mademoiselle Stichel, ail et poivre, filet de vinaigre³¹ ». Elle semble en effet peu intimidable, ne craignant pas les conflits et elle a toujours réagi ouvertement lorsqu’elle estimait que ses droits étaient bafoués, négligeant de se ménager des alliances.

Par ailleurs, Stichel semble avoir été isolée, dans un temps où presque aucune femme de théâtre ne pouvait accéder à des emplois valorisants et à la reconnaissance sans l’appui de quelques hommes bien placés, ou du soutien des salonnières, pour celles qui avaient, comme ce fut le cas pour Duncan, un accès (certes très limité) aux hautes sphères de la société ; ce qui n’était évidemment pas le cas des maîtresses de ballet des music-halls ou même des théâtres subventionnés. Elle doit pourtant avoir eu des soutiens pour ses engagements à l’Opéra, où il était impossible d’accéder sans recommandation, mais je n’en ai pas trouvé de source sûre.

Maîtresse de ballet à l’Opéra

- 16 Joseph Hansen, premier maître de ballet de l’Opéra, décède le 27 juillet 1907. Léo Staats lui succède, mais demande un congé. Le 1^{er} octobre 1909, Stichel est nommée première maîtresse de ballet à l’Opéra, à l’essai ; le 5 février 1910, elle est confirmée dans cette fonction, avec un salaire de 12 000 francs par an. Elle fut la première femme, et pour longtemps la seule, à occuper ce poste (équivalent de l’actuel directeur de la danse). Elle n’y restera que deux ans. Après elle, il fallut attendre 1970 pour qu’une autre femme soit nommée, Claude Bessy, et encore par intérim et pour un an³².
- 17 « C’est à Mme Stichel qu’est maintenant confiée la direction du ballet. Par son talent et son autorité, elle a su se créer de l’amitié et du respect, nul doute qu’il n’en jaillisse du

travail parfait³³. » La nomination de Stichel remporte les suffrages de la presse, de même que son travail chorégraphique. *Le Figaro* note, à propos du ballet de *Faust* : « De l'avis général, les changements apportés sont tous des améliorations. En même temps que les ensembles sont plus animés, plus vivants, les variations sont augmentées³⁴ ».

Et encore :

« La nomination de Mme Stichel comme maîtresse de ballet, a peut-être marqué les débuts d'une ère nouvelle pour la danse à l'Opéra.

Si le public y goûte à nouveau les grâces d'une belle danse, c'est en grande partie à l'esprit ingénieux de Mme Stichel qu'il le doit³⁵. »

- 18 Le 16 février 1910, Stichel crée *La Fête chez Thérèse*, sur un livret de Catulle Mendès et une partition de Reynaldo Hahn. Certaines innovations, déjà introduites au Châtelet et caractéristiques de son travail, tranchent avec les usages en vigueur. Elle confère une importance toute nouvelle aux sujets et aux danseuses du corps de ballet, jusque-là souvent reléguées en faire-valoir en fond de scène, et ne pouvant guère aspirer à faire apprécier leur talent et leur interprétation.

« Une des qualités techniques les plus appréciables du ballet de Catulle Mendès est de permettre à un grand nombre d'interprètes de premier et de second plan d'y révéler leur talent. Ici l'étoile n'est point isolée, ses satellites ne l'entourent pas de leur lointain respect, elles lui font vis-à-vis. [...] Mme Stichel a également rompu en visière avec certaines traditions réputées intangibles : plus de personnages inanimés, plus de corbeilles nonchalantes ; des harmonies de couleurs et de pas, où chaque couple vivra de sa vie propre et constituera à lui seul une petite comédie discrète, ou une lumière savoureuse³⁶. »

« Avec Mlle Stichel, maîtresse de ballet, il y aura quelque chose de changé à l'Opéra : le privilège de danser en étoile ne sera plus réservé à une ou à quelques artistes : la nouvelle maîtresse de ballet saura faire valoir chaque danseuse, relever leur amour-propre, exciter en elles le désir de briller et donner à toutes l'occasion de se produire³⁷. »

Elle en fait un principe :

« Je veux que, tour à tour, toutes mes danseuses soient en vue. À force de combinaisons, je parviens à mettre en avant celles qui se trouvaient complètement dissimulées, et j'estime qu'ainsi, toutes étant mises en valeur, elles ne perdent pas courage et travaillent avec cœur, contribuant ainsi à la beauté du ballet, qui a besoin, pour être joli, de beaucoup de grâce et de mouvement³⁸. »

La critique salue également la place donnée à la danse masculine, une grande revendication des amateurs de ballet : « À noter que, cette fois-ci, la plupart des rôles d'hommes sont tenus par des hommes, et que le "travesti" a été fort réduit » relève *Musica*³⁹. Le même journal, qui ne sera pas le seul, apprécie le dépoussiérage symbolisé en particulier par l'abandon du tutu pour le costume d'époque dans ce ballet.

- 19 L'histoire du ballet en France n'a pas retenu les noms des maîtresses de ballet qui, bien qu'ayant longtemps fait exception, ont largement investi la création chorégraphique à la fin du XIX^e siècle. La libéralisation des entreprises théâtrales en 1864, accompagnée de la prolifération des lieux de spectacles, surtout après la guerre de 1870, ainsi que le peu de concurrence masculine leur a offert de nombreuses opportunités. Bien que tributaires des codes du ballet et des impératifs de rentabilité, elles ont pu sortir de l'académisme et expérimenter de nouvelles formes chorégraphiques. Mais leurs créations ont été *a priori* considérées comme mineures, parce qu'elles étaient femmes, et parce qu'elles œuvraient le plus souvent dans des théâtres et dans des genres populaires, ou encore en province. Réintégrer dans l'histoire les productions de Stichel, Mariquita et d'autres, oblige à réviser les affirmations dogmatiques de beaucoup

d'histoires de la danse, concernant la « décadence » totale du ballet, « tombé en quenouille », et la rupture radicale qui aurait été opérée par les Ballets russes, entre autres du fait de la danse masculine⁴⁰. Les sources secondaires, presse ou récits de contemporains, témoignent d'une inventivité certaine et de la remise en cause des vieilles habitudes du ballet. Mais les sources primaires font défaut⁴¹. Le manque de considération porté à leur travail en est en grande partie responsable. Certes, elles disposaient de peu de temps – et sans doute de peu d'espace – pour constituer des archives ; ce n'était sans doute pas leur préoccupation majeure, et le manque de motivation pour s'inscrire dans la postérité est un effet du positionnement des femmes dans la société. Toutefois, le temps et l'énergie dépensés par Stichel pour faire valoir ses droits d'auteur, le fait qu'elle ait été admise comme stagiaire à la SACD à partir de novembre 1891 et ait déposé plusieurs œuvres, témoignent qu'elle souhaitait conserver des traces de son travail. Elle a d'ailleurs produit au procès un épais cahier contenant ses notes pour *La Fête chez Thérèse*. Malheureusement ce cahier a aujourd'hui disparu. Et dès 1912, malgré le succès de la version initiale, *La Fête chez Thérèse* fut reprise, mais dans une nouvelle version jugée pourtant inférieure à la précédente⁴².

- 20 Stichel a donc apporté des innovations qui, certes, étaient jugées positivement par les amateurs de ballets, mais qui entraînaient des modifications dans la façon de gérer le personnel, et surtout les hiérarchies. Première femme à occuper un poste prestigieux et de pouvoir, elle rencontra une forte opposition, dont Alfred Baron, danseur et secrétaire du Syndicat des artistes chorégraphes de l'Opéra, se fait le porte-parole :

« Et ce fut du beau... c'est le cas de le dire : Mlles X., Y., Z., W., etc., du premier ou du deuxième quadrille, eurent les honneurs des "variations", des rôles de mime, ignorèrent les ensembles, ces ensembles avec la gens masculine du ballet ; tandis que, revers de la médaille, les artistes féminines supérieures à ces autres ballerines : mesdemoiselles les sujets, en quelque sorte "figurèrent"⁴³. »

En outre, la nomination d'une femme comme maîtresse de ballet à l'Opéra, dans un milieu où le droit de cuissage était de règle pour les maîtres de ballet, régisseurs ou danseurs (le cas de Vasquez était de notoriété publique, après celui de Coralli⁴⁴), introduisait un esprit bien différent, comme le souligne *Le Mercure de France* : « Le choix d'une femme pour remplir cet emploi ne peut avoir que l'avantage d'épargner à "ses subordonnées" des complaisances trop souvent imposées à la veille d'examens d'avancement⁴⁵. »

- 21 Ces éléments, auxquels se rajoute un caractère sans doute peu enclin aux compromis, entraînèrent de violentes réactions. Même Baron s'indigne des agressions d'un danseur-chorégraphe contre Stichel, et surtout de l'indifférence à son égard dont ont fait preuve le régisseur et les directeurs, Messager et Broussan.

« Tristes histoires, et nullement exagérées ! Tristes ? en ce que la Direction de l'Opéra conserva la plus grande surdité. Jamais ! oui, jamais, elle ne prit une sanction contre le chorégraphe.

Elle laissa (après tout) une femme aux pires vexations, et sans broncher, elle l'écouta se plaindre d'un coup reçu⁴⁶. »

La période est par ailleurs troublée : la gestion désastreuse des directeurs de l'Opéra suscite le mécontentement des personnels, tandis que les artistes de la danse, à l'Opéra et ailleurs, commencent à s'organiser en syndicat. Un mouvement de grève est déclenché les 27 et 28 décembre 1909, puis un autre en juin 1911, préluant la grève de 1912. Dans les deux cas, les artistes refusent de danser *Coppélia*⁴⁷. Stichel reste à l'écart, comme les premiers sujets. Mais, selon la presse, elle aurait, à chaque fois, suggéré une solution pour sauver la représentation :

« À ce moment, Mme Stichel, maitresse de ballet, intervint.

– Monsieur le directeur, dit-elle, nous ne pouvons pas donner le premier acte de *Coppélia*, puisque là nous avons besoin de l'ensemble de nos danseurs et danseuses ; mais nous pouvons très bien donner le deuxième acte, où paraissent seuls les sujets qui, eux, ne se solidarisent pas avec les syndicalistes.

L'idée de Mme Stichel parut pratique et fut adoptée aussitôt⁴⁸. »

Il est difficile de savoir si Stichel fut ou non à l'origine de cette initiative « briseuse de grève ». Quoi qu'il en soit, il semble que sa situation ait été difficile, entre la direction et les premiers sujets non grévistes et mécontents de sa gestion d'un côté, le corps de ballet de l'autre, dont le ressentiment allait être accru par un autre incident, monté en épingle par *Comœdia*. Le climat était propice aux hostilités contre la maîtresse de ballet.

Les procès

Comœdia

- 22 Le 16 février 1910, jour de la première de *La Fête chez Thérèse*, le journal *Comœdia*, par ailleurs très hostile aux directeurs de l'Opéra, fait paraître un article intitulé « Mais quelqu'un troubla *La Fête* / Les variations de la Maîtresse de ballet. / Poings... pointes... Contrepointes... ». Il y met en cause Stichel, pour une affaire de concours de danse, organisé par l'Association des Artistes dramatiques, à l'Opéra Comique. Stichel aurait tout d'abord annoncé que tou-te-s les danseuses et danseurs de l'Opéra pourraient y participer, avant de rayer de la liste un certain nombre de noms parmi le corps de ballet.
- 23 Le 17 février, le journal fait la une sur *la Fête* et le critique Louis Vuillemin se montre très réticent sur la chorégraphie (ce sera l'un des seuls dans l'ensemble de la presse). Le même numéro publie une lettre de protestation et de rectification de Stichel au directeur de *Comœdia*. Elle défend le principe d'une sélection parmi les participant-e-s au concours, pour des raisons pratiques, arguant pour le jury « le supplice de 90 variations, à avaler d'enfilade, – rien que pour l'Opéra, et sans compter celles des artistes d'autres théâtres. » Elle termine par : « Je pense que vous ne m'obligerez pas à vous envoyer un huissier pour vous faire insérer cette lettre, à la même place que votre attaque a paru ; en mêmes caractères, et avec le même encadrement. » Suit un commentaire signé Georges Talmont, interprétant, avec une mauvaise foi certaine, sa réponse comme une attaque contre l'Opéra : « Mme Stichel affirme, de gaîté de cœur, l'état déplorable de notre Académie Nationale de Musique et de Danse », ce qui falsifie son propos. Dans les jours qui suivent, le journal relaie des revendications, vraies ou fausses, de danseuses à l'égard de Stichel⁴⁹.
- 24 Stichel assigne *Comœdia* en justice, pour avoir mené une campagne systématique de dénigrement contre elle. Elle réclame 50 000 francs à titre de dommages et intérêts, au motif que des articles parus dans *Comœdia* en 1907 et en 1910 auraient notamment déterminé le directeur du Châtelet, et plus tard ceux de l'Opéra, à rompre ses engagements. Elle est sans doute confortée dans sa démarche par le fait que les directeurs Broussan et Messenger ont également intenté un procès le même mois à *Comœdia*, en raison de la campagne menée par le journal depuis leur prise de possession du théâtre. Et aussi par le précédent du ténor Alvarez, de l'Opéra, lui aussi objet de critiques incessantes de la part du journal, et qui avait gagné son procès en 1908. Toutefois, il est clair que les motifs invoqués par l'avocat de Stichel sont insuffisants, et

qu'elle a présumé de son poids, d'abord devant le journal, qui invoque le droit à la critique, et surtout au sein de l'Opéra qui ne l'a pas soutenue. D'autant que son avocat incrimine l'institution, accusant *Comœdia* d'avoir la direction de l'Opéra dans sa main⁵⁰. En décembre 2011, le tribunal l'a déboutée et l'a condamnée aux dépens ; le 15 septembre de la même année, elle avait été remplacée dans sa fonction à l'Opéra par Ivan Clustine.

Les droits d'auteur d'une maîtresse de ballet

- 25 Sous ce titre, la presse se fit largement l'écho du procès qui opposa Stichel au compositeur Reynaldo Hahn et à Jane Mendès, veuve du librettiste Catulle Mendès, auteurs de *La Fête chez Thérèse*, pour que son nom figure sur l'affiche et pour toucher des droits d'auteurs au même titre qu'eux. Elle s'était au préalable adressée à la commission de la SACD⁵¹, dont elle était membre, qui lui avait opposé l'article dix-sept de ses statuts, qui « mettait obstacle à ce qu'un ouvrage fut représenté à l'Opéra, sous le nom d'une personne ayant un emploi dans ce théâtre⁵² ». Au cours du procès, elle fit valoir bien entendu son implication dans l'œuvre – fournissant son cahier de notes chorégraphiques –, le fait qu'au moment de la mise en œuvre du ballet, elle n'était employée qu'à l'essai et se pensait donc encore indépendante, et la tradition à l'Opéra, où, contrairement à d'autres théâtres, les maîtres de ballets ayant chorégraphié un ballet original étaient le plus souvent considérés comme coauteur. Elle se référait notamment au cas de Louis Mérante, qui, en 1876, après un conflit avec le librettiste Barbier, avait obtenu de figurer sur l'affiche du ballet *Sylvia*⁵³. Elle déclare ainsi au *Temps* :

« Je ne réclame que la part que mes prédécesseurs à l'Opéra ont toujours eue depuis longtemps. Ils ont touché, pourquoi ne toucherais-je pas ? C'est une tradition à l'Opéra que le maître de ballet ait le tiers des droits d'auteur. Je demande qu'elle soit maintenue en ma faveur⁵⁴. »

Mais sans doute Mérante était-il un homme, dans une position moins contestée que Stichel.

- 26 Précisons qu'en termes de droits, un-e chorégraphe ne pouvait de toute façon pas être reconnu-e comme auteur de la chorégraphie, mais comme coauteur du livret ou de la musique. La précision est importante, pour ne pas interpréter les débats d'alors de façon anachronique. Ce n'est qu'avec Serge Lifar que la question de la création chorégraphique sera posée en des termes qui sont les nôtres. Stichel affirme avoir collaboré à l'œuvre globale, avoir des droits de propriété sur cette œuvre, et c'est sur ces points que porte le débat, et non pas sur la création chorégraphique en tant que création d'une œuvre de danse autonome, singulière et originale. Dans une lettre à la SACD, Jane Mendès acceptait que le nom de Stichel figurât, mais seulement comme chorégraphe et non auteur, et sans droit. Son mari « aurait donné sur son manuscrit toutes les indications pour la mise en scène et l'exécution de son ballet⁵⁵ ». De son côté, Stichel affirme avoir contribué à des changements dans le livret et la musique, et non avoir créé une œuvre en soi :

« - Vous parlez de droits, dis-je. Vous vous considérez comme une collaboratrice ?
- Absolument ! Mais vous ne savez pas, monsieur, le travail qui nous incombe quand nous avons à monter un ballet. Ce que l'on nous apporte est souvent informe. Il faut lui donner la vie. Nous faisons changer ceci, nous suggérons cela. Que l'on compare livret et musique d'un ballet avant la mise en répétition et après. L'enfant n'est plus le même. Le librettiste a apporté un scénario. Le compositeur a fait une musique,

mais ils s'abusent sur la facilité d'application. Le maître de ballet débrouille, arrange, combine, cherche ; on ajoute, on supprime. Songez qu'il y a eu cinquante à soixante répétitions pour la *Fête chez Thérèse*. Allez revoir les manuscrits⁵⁶. »

L'affaire fut largement discutée dans la presse, qui juge globalement les prétentions de Stichel exagérées, mais s'en amuse.

- 27 Le traitement accordé à chacun des trois protagonistes, comme les arguments développés, mériteraient une étude à part entière, tant ils font ressortir le caractère mineur de la création chorégraphique : la danse apparaît encore subordonnée à la pantomime et destinée à « traduire chorégraphiquement » l'œuvre des librettistes et musiciens. On ressent également, dans la façon de questionner les différents protagonistes, la hiérarchie entre Reynaldo Hahn, artiste et homme, Jane Mendès (toujours nommée Jane Catulle Mendès) qui, bien que représentant la littérature et son mari, est traitée en interlocutrice féminine, et Stichel, en position doublement infériorisée. La question de la propriété cristallise les relations de pouvoir, de façon quasi communautaire (« compositeurs, mes frères, et librettistes, mes amis ») et, rétrospectivement, les propos de Reynaldo Hahn résonnent en écho prémonitoire de nos débats actuels :

« - Que l'on y prenne garde ! Si le titre de collaborateur, et par conséquent de copropriétaire était reconnu au maître de ballet, comment le refuserait-on au costumier et au décorateur ? [...] Et pourquoi pas chaque metteur en scène, pour n'importe quelle œuvre, dans n'importe quel théâtre ?

Il y a mieux. Admettons une minute que la collaboration du maître de ballet soit consacrée. Il aura le droit de m'empêcher, moi, compositeur, de faire représenter ailleurs, ultérieurement, mon ballet ; et s'il ne m'en empêche pas, de toucher des droits sur des représentations qu'un autre maître de ballet aura préparées ! Pour peu que celui-ci réclame à son tour, compositeurs, mes frères, et librettistes, mes amis, cela vous mènera loin⁵⁷ ! »

Le procès donna lieu à un échange de lettres ouvertes entre Stichel et Jane Mendès, elle-même autrice de livrets de ballets et conférencière sur la danse. Mariquita fut interrogée ; sans prendre réellement parti, elle souligna que le droit d'auteur pour les chorégraphes était un privilège de l'Opéra, qui n'avait pas cours dans les autres théâtres, et qu'elle-même n'avait jamais rien réclamé à l'Opéra-Comique à ce sujet⁵⁸. Stichel répond, dans *le Temps* :

« - Il ne s'agit pas de l'Opéra-Comique, il s'agit de l'Opéra. Si les conventions obligent à l'Opéra-Comique les maîtres de ballet à renoncer à leurs droits, ils le savent en acceptant la fonction. C'est affaire à eux. Mais moi je n'ai pas renoncé à des droits qui étaient reconnus à mes prédécesseurs, je les revendique⁵⁹. »

Rivalité d'artistes et rivalité entre Opéra et Opéra-Comique empêchèrent une solidarité entre les deux maîtresses de ballet.

- 28 Le tribunal donna raison à Stichel le 10 février 1911, décidant que si un-e maître-sse de ballet, salarié-e d'un théâtre, ne pouvait réclamer de droits d'auteur pour un divertissement au sein d'un opéra (cette création relevant de ses obligations), elle/il devait être considéré-e comme coauteur-e dans le cas d'un ballet, s'il y avait véritablement collaboration⁶⁰.

Le ballet écrit par Jane Mendès pour l'Opéra, *España*, sur une musique d'Emmanuel Chabrier, ne fut pas confié à Stichel, mais à Léo Staats. Ce fut l'occasion pour la presse d'orchestrer avec enthousiasme un nouveau débat entre les deux femmes, chacune prétendant être responsable de la rupture : « Les querelles de femmes ne s'éteignent que lorsqu'il n'y a plus la moindre bûche à brûler⁶¹ » se réjouit *Gil Blas* ; tandis que *Le Figaro* publie une nouvelle rectification de Stichel :

« Paris, le 19 février.

Monsieur Serge Basset,

L'extrait, que vous avez donné ce matin, de la lettre de Mme Catulle Mendès renferme une assertion qui pourrait prêter à équivoque, et que je demande à rectifier.

Lundi dernier, Mme Mendès m'ayant dit « On vous a imposée à moi. Sans cela, j'eusse choisi mon collaborateur ! », je lui ai répondu : « Qu'à cela ne tienne, faites ! » Et saisissant la balle au bond, j'ai prié, *sur l'heure et par écrit*, mes directeurs de vouloir bien condescendre au désir de Mme Mendès, ce qu'ils se sont empressés de faire.

De sorte que, aujourd'hui, à l'Opéra, tout le monde est content :

La direction, d'avoir pu donner satisfaction, en même temps, à Mme Mendès et à votre très humble correspondante ;

Mme Mendès, d'avoir désormais à travailler avec un chorégraphe de son choix ;

Ce chorégraphe, d'avoir à régler *España* ;

Et moi, de n'avoir pas à régler *España* !

Agréez, monsieur, etc.

STICHEL, Maîtresse de ballet de l'Opéra⁶². »

Léo Staats déclara approuver le jugement en faveur de Stichel⁶³ ; il aurait par ailleurs touché des droits sur *España*. Et Stichel dut quitter son poste à l'Opéra. Comme le remarqua un journaliste de *la Presse*, « Il arrive parfois qu'on ait tort d'avoir raison⁶⁴ ». En outre, le 5 juillet 1919, la cour d'appel de Paris infirma le jugement de 1911, considérant qu'il n'y avait pas eu une réelle concertation et coréalisation ; Stichel, appointée et donc liée par un contrat avec l'Opéra n'aurait fait qu'adapter une œuvre⁶⁵.

- 29 Les *Annuaire*s et les archives de la SACD recensent 31 créations de ballets, en 1 ou 2 actes, où Stichel est indiquée parmi les auteurs (la fonction n'est jamais précisée), de 1892 (*Sous la feuillée* à Monaco) à 1933 (*À votre choix*, Casino municipal de Nice). Les créations au Théâtre des arts de Rouen, à Monaco ou au Casino municipal de Nice y figurent, de même que certaines, mais pas toutes, à l'Opéra-Comique et à la Gaîté-Lyrique à Paris. Ce qui reflète le flou concernant le statut des chorégraphes reconnu-e-s ou non comme auteurs, mentionné-e-s ou non dans le programme, selon les théâtres. La question soulevée par Stichel concernant les droits des chorégraphes salariés demeure par ailleurs tout à fait d'actualité au XXI^e siècle⁶⁶.

Gustave Téry et *L'Œuvre*

- 30 À la même période, Stichel intenta un troisième procès, à Gustave Téry et au gérant de *L'Œuvre*⁶⁷, pour la publication, en juin 1911, d'un article diffamatoire à son égard, « Les dessous d'un tutu⁶⁸ ». Qualifiant l'Opéra de harem et de lupanar, Téry dénonçait le commandant Blanc⁶⁹ qui aurait intrigué pour faire nommer sa maîtresse Stichel à la succession de Hansen. Il discutait en termes crus des mœurs de l'Opéra et contestait la réputation de prude faite à Stichel. Il concluait :

« Mme Stichel, agréée d'enthousiasme et devenue « haute fonctionnaire » de la République, reçut à dater de ce jour les mêmes appointements qu'un inspecteur général de l'Instruction publique et qu'un général de brigade, pour présider officiellement aux petits et grands écarts de nos danseuses et régler tout ensemble leurs pas et leurs passes.

J'avais bien ouï dire que l'État français tolérait les lupanars ; j'ignorais jusqu'à présent qu'il les subventionnât. Ah ! Professeurs que nous sommes ! Que de choses nous avons encore à apprendre⁷⁰ ! »

Je n'ai trouvé aucun élément corroborant les sous-entendus de Téry sur la vie privée de Stichel, et seulement la trace qu'elle connaissait le commandant Blanc. Il y eut peu d'échos dans la presse de ce procès ; Jean Marnold, dans *Le Mercure de France*, écrivit cependant un long article pour critiquer les fantasmes à propos des danseuses de l'Opéra, dont Téry s'était fait l'écho⁷¹. Le tribunal donna cette fois raison à Stichel, condamnant en avril 1912 le gérant de *L'Œuvre* à 100 francs d'amende, M. Téry à 200 francs et tous les deux solidairement à 3 000 francs de dommages-intérêts.

Fin de carrière

- 31 Après son départ de l'Opéra, Stichel travailla dans différents théâtres parisiens, toujours félicitée par la critique : à la Gaîté-Lyrique où elle est engagée comme maîtresse de ballet et simultanément aux Folies Bergère, mais encore au Théâtre des Champs-Élysées, au Châtelet, au Théâtre Sarah Bernhardt et à l'Opéra-Comique. Après y avoir notamment chorégraphié *Au bois sacré* en 1921, elle en devint la maîtresse de ballet jusqu'en 1925, tout en continuant à travailler à la Gaîté-Lyrique.

« Mme Stichel est une des maîtresses de ballet les plus occupées de Paris. Actuellement, elle ne règle pas moins de cinq spectacles : un divertissement pour *Seigneur Polichinelle*, un autre pour *Rip*, toute la saison américaine de la Gaîté, enfin deux ballets dont nous parlerons ici en temps opportun. Quand on pense à l'ingéniosité qu'il faut déployer dans la danse, on demeure confondu devant une telle activité. Mme Stichel invente et crée avec une incroyable diversité de goût les danses qu'elle règle. Son imagination est inépuisable. C'est un bel exemple⁷². »

- 32 Sans pouvoir ici développer, il faut signaler les activités pédagogiques de Stichel, qui a contribué à repenser l'enseignement de la danse, comme d'autres danseuses de l'époque, Mariquita ou Antonine Meunier par exemple. Elle avait enseigné au Châtelet à partir de 1907, et ouvrit une école gratuite à la Gaîté-Lyrique en 1915, pour « toutes les jeunes filles âgées de plus de treize ans⁷³ ».

En 1926, Stichel demande et obtient sa naturalisation. La préfecture de police note :

« Mme Louise Manzini, dite Stichel, a constamment, depuis son séjour en France (1877), servi l'art français de la Danse et contribué à ses progrès. Depuis 1910 elle a consacré tout son temps et toute sa science des danses italiennes uniquement aux théâtres subventionnés, avec des appointements modiques. Elle est âgée de 69 ans et sans fortune personnelle, et demande à bénéficier de la réduction des droits à 64 frs, en raison des services rendus à l'Art officiel français⁷⁴. »

- 33 À soixante-quinze ans, en 1931, Stichel devient maîtresse de ballet au Casino de Nice, jusqu'en 1933. Ce fut certainement son dernier emploi. « Sans fortune personnelle », comme l'indiquait la préfecture, elle dû, comme beaucoup d'autres, continuer à travailler dans des conditions qu'elle avait connues meilleures. En effet, la scène se situait entre les tables, les ballets alternaient avec des numéros de music-hall, et le public était souvent plus soucieux de mondanités que d'art⁷⁵. La succession rapide des créations (cinq en 1932) et leurs titres (*Bazar d'esclaves*, *Fleurs de Nice*, *Idylle interrompue*, *Charmante rencontre...*) suggèrent qu'il s'agit alors d'une production de moindre qualité, destinée avant tout au divertissement.

J'ignore encore la date de sa mort.

- 34 D'indice en indice, cette enquête a dégagé le portrait d'une personnalité certes singulière, par son caractère et son parcours, mais aussi représentative des transitions dans le monde du ballet de l'époque, où la danse et les danseuses tentaient de se

dégager du poids des représentations sociales qui pesaient sur elles depuis la monarchie de Juillet. Si Stichel n'avait pas été une femme, il est probable que son nom aurait été sur les affiches de *La Fête chez Thérèse*, et qu'elle aurait touché des droits, comme avant elle, beaucoup de maîtres de ballet de l'Opéra. Il est probable aussi que son nom serait demeuré dans l'histoire des revendications des artistes de la danse, et peut-être serait-elle demeurée plus longtemps à l'Opéra. Son effacement soulève la question, qu'il n'est pas possible de développer ici, des idéologies qui ont présidé à l'historiographie de la danse à cette époque⁷⁶, articulant les hiérarchies de genre/*gender*, les hiérarchies entre les genres spectaculaires, et celles résultant du souci de légitimation de la danse et de la recherche en danse, qui a conduit à oblitérer et discréditer des formes jugées mineures.

BIBLIOGRAPHIE

- BARON Alfred Auguste, *Les Petites coulisses de l'Opéra*, Paris, A. Delmare, 1913.
- BOIGNE (de) Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, « Point », 1978.
- CHRISTOUT Marie-France, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Desjonquères, « La mesure des choses », 1995.
- DUMAS-PARMENTIER Simone, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, Thèse, Faculté de Droit Université de Paris I, 1953.
- GARAFOLA Lynn, *Legacies of twentieth-century dance*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2005.
- GIORGIS Carole, *Spectacles & spectateurs à Nice dans l'entre-deux guerres - Étude de la danse théâtrale dans les manifestations artistiques et mondaines*, Mémoire de Maîtrise d'histoire sous la direction de Paul Gonnet, Université de Nice, 1988-1989.
- GIRARD Pauline, « Sylvia de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », in Christophe BRANGER, *Musique et chorégraphie en France depuis Léo Delibes à Florent Schmitt*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, pp. 33-72.
- GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris - Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Flammarion, 2001.
- JESCHKE Claudia, « La métropolisation de la danse : les ballets d'Henri Justamant dans les Parisiens à Londres », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire - Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 345-356.
- LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, Librairie de la danse, 1999.
- MARQUIÉ Hélène, « Entrez dans la danse, créez de la danse ! - Maîtresses de ballet à la Belle Époque », in *La Belle Époque des femmes ? 1889-1914*, textes réunis par François LE GUENNEC et Nicolas-Henri ZMELTY, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 75-88.

MARQUIÉ Hélène, « Idéologies et enjeux de l'historiographie en danse au tournant de la Belle Époque », in *Genre et création dans les arts vivants*, Elizabeth CLAIRE, Catherine DEUTSCH, Raphaëlle DOYON (dir.), à paraître en 2015.

NOËL Édouard, STOULLIG Edmond, *Les Annales du Théâtre et de la musique 1886*, Paris, Charpentier et Cie, 1887.

ANNEXES

Archives

Archives nationales. Archives du théâtre national de l'Opéra. Fonds AJ¹³.

Archives de Paris

Archives municipales de la ville de Nice

Bibliothèque de la SACD (Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques)

Bibliothèque historique des Archives départementales des Alpes-Maritimes

Bibliothèque nationale de France (BnF), 8- RO- 9978, « Recueil factice d'articles de presse sur Gina Stichel, maîtresse de ballet. 1909-1926 ».

Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra (BMO), Dossier d'artiste Stichel.

Journaux et revues

Annuaire de la SACD

Comœdia

Figaro (Le)

Gaulois (Le)

Gil Blas

Matin (Le)

Mercure (Le) de France

Musica

Œuvre (L')

Presse (La)

Radical (Le)

Temps (Le)

XIX^e (Le) siècle

NOTES

1. DUMAS-PARMENTIER Simone, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, Thèse, Faculté de Droit Université de Paris I, 1953.

2. LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, Librairie de la danse, 1999.
3. [En ligne] http://data.bnf.fr/14777473/louise_stichel/, page consultée le 27 juillet 2014.
4. 8- RO- 9978.
5. AJ¹³ 1003^A.
6. La chercheuse américaine Lynn Garafola mentionnait ce nom comme lui ayant été indiqué par Janet Pritchard, mais sans que la source de cette dernière soit précisée. GARAFOLA Lynn, *Legacies of twentieth-century dance*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2005, p. 219.
7. *Ein Stichel* est en allemand un poinçon, et *sticheln*, au sens figuré, signifie lancer des piques, ce qui, ironie du destin, semble correspondre assez bien au caractère assez pugnace de Louise Stichel.
8. AJ¹³ 1003^A.
9. *Ibid.*
10. *La Presse*, 21 septembre 1884.
11. *Le Radical*, 21 septembre 1884.
12. HUBERT Eugène, *Gil Blas*, 21 septembre 1884.
13. *La Presse*, 11 décembre 1907.
14. Les conflits opposant la direction de l'Opéra et les danseuses, mettant en cause les certificats médicaux abondent, pour des congés ou des absences, mais celui-ci demeure un cas peu fréquent.
15. AJ 13 491, dossier Parent (Adèle et Blanche).
16. AJ¹³ 1003^A.
17. Voir les dossiers de ces artistes aux Archives Nationales.
18. NOËL Édouard, STOULLIG Edmond, *Les Annales du Théâtre et de la musique 1886*, Paris, Charpentier et Cie, 1887, p. 321.
19. *Gil Blas*, 4 mars 1889.
20. *Le Matin*, 27 septembre 1888.
21. CHEVASSU Francis, *La Presse*, 23 septembre 1888.
22. Méliès avait notamment créé la « voiture céleste » ou « carrosse infernal », diffusé sur scène. Il recréa ensuite la pièce au cinéma, modifiant légèrement le titre, pour un problème de droits.
23. Michel Strogoff 1903, *Le Tour du monde en 80 jours* 1904, *Tom Pitt le roi des pickpockets* et *Les 400 coups du diable* 1905, *Pif! Paf! Pouf!* ou *un voyage endiablé* 1906, *La Princesse sans-gêne* 1907.
24. Voir MARQUIÉ Hélène, « Entrez dans la danse, créez de la danse ! - Maîtresses de ballet à la Belle Époque », in *La Belle Époque des femmes ? 1889-1914*, textes réunis par François LE GUENNEC et Nicolas-Henri ZMELTY, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 75-88.
25. *La Rampe* en 1898, *Musica* en 1902, et surtout *Comœdia* à partir de 1907 et *Comœdia illustré* en 1908.
26. *Fémina* en 1901 ou *La Vie heureuse* en 1902.
27. BERT Ch., *Gil Blas*, 25 septembre 1909.
28. *Comœdia* 12 octobre 1907.
29. *Comœdia*, 6 décembre 1911.
30. Comme celui du danseur Gustave Ricaux dans *Comœdia*, 26 septembre 1910 : « Mme Stichel, qui veut bien s'intéresser à moi, m'encourage avec beaucoup de bienveillance. »
31. *Le XIX^e siècle*, 21 septembre 1884.
32. Lui succéderont Violette Verdy (1977-1980), puis Rosella Hightower (1980-1983) et enfin Brigitte Lefèvre (1995-2014).
33. *Comœdia*, 12 janvier 1910.
34. *Le Figaro*, 17 octobre 1909.
35. BRUSSEL Robert, *Le Figaro*, 14 février 1910.
36. *Ibid.*
37. BERT Ch., *Gil Blas*, 25 septembre 1909.
38. *La Presse*, 11 décembre 1907.

39. *Musica*, février 1910, p. 27.
40. Voir BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en occident*, Paris, Seuil, « Point », 1978, CHRISTOUT Marie-France, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVI^e - XX^e siècle*, Paris, Desjonquères, 1995, GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris - Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Flammarion, 2001, et d'autres encore. Ces histoires commencent à être remises en question, notamment grâce aux travaux issus des études de genre, et aussi portant sur des catégories de spectacles et des lieux jusque là peu considérés et peu étudiés, comme les théâtres secondaires ou le music-hall.
41. Nous ne disposons pas, à l'heure actuelle, de sources telles que les cahiers chorégraphiques d'Henri Justamant (1815-1893), conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra et à New York, étudiés par les praticien-ne-s / chercheurs Jean Guizerix et Wilfride Piollet, ou Claudia Jeschke, qui permettent de mesurer la richesse du vocabulaire et des innovations apportées par ce chorégraphe, lui aussi par ailleurs effacé de l'histoire. On sait cependant que Stichel, tout comme Mariquita, ont dansé dans des ballets de Justamant (Stichel dansait dans *Folie espagnole*, ballet de *la Girouette*, en 1885 à la Gaîté). Concernant Henri Justamant, voir, entre autres, JESCHKE Claudia, « La métropolisation de la danse : les ballets d'Henri Justamant dans les Parisiens à Londres », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire - Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 345-356.
42. BARON Alfred Auguste, *Les Petites coulisses de l'Opéra*, Paris, A. Delmare, 1913, pp. 59-60.
43. *Ibid.*, p. 41.
44. Voir par exemple, BOIGNE (de) Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p. 255.
45. MARNOLD Jean, *Le Mercure de France*, 1 juillet 1911, tome 92, n° 337, p. 180.
46. BARON Alfred Auguste, *Les Petites coulisses de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 44.
47. Le 28 décembre 1909, les artistes reculèrent et le ballet fut dansé normalement. Mais le 12 juin 1911, seul le 2^{ème} acte fut dansé.
48. J. R., « Facéties syndicalistes », *Gil Blas*, 13 juin 1911.
49. *Comœdia*, 18 février 1910, 10 mars 1910.
50. *Comœdia*, 6 décembre 1911.
51. Archives SACD, Commission procès-verbaux, n° 12, séances des vendredis 7 et 14 janvier 1910.
52. *Ibid.* et Archives de Paris, DU5 1626.
53. Voir GIRARD Pauline, « *Sylvia* de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », in Christophe BRANGER, *Musique et chorégraphie en France depuis Léo Delibes à Florent Schmitt*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, pp. 33-72.
54. BOIS Joseph, « Le compositeur, le librettiste et le maître de ballet », *Le Temps*, 28 janvier 1911.
55. Archives SACD, Commission procès-verbaux, n° 12, séance du vendredi 7 janvier 1910.
56. BOIS Joseph, « Le compositeur, le librettiste et le maître de ballet », *Le Temps*, 28 janvier 1911.
57. *Ibid.*
58. Article daté du 13 janvier 1911, sans référence, dans le dossier Stichel, BNF 8- RO- 9978.
59. BOIS Joseph, « Le compositeur, le librettiste et le maître de ballet », *Le Temps*, 28 janvier 1911.
60. Archives de Paris DU5 1626.
61. *Gil Blas*, 21 février 1910.
62. *Le Figaro*, 20 février 1911.
63. *Le Monde artiste*, 25 février 1911.
64. *La Presse*, 21 février 1911.
65. *Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, 1919-1920, pp. 343-355.
66. Le syndicat Chorégraphes Associés a ainsi entrepris de rédiger un « contrat d'auteur », destiné aux chorégraphes travaillant pour le cinéma, la télévision, ou d'autres spectacles.

67. Le journal cofondé par Téry, antisémite et xénophobe, voulait dénoncer les scandales. Marie Curie en fit notamment les frais.
68. TÉRY Gustave, « Les dessous d'un tutu », *L'Œuvre*, 1^{er} juin 1911, n° 22.
69. Rédacteur en chef du *Petit caporal*.
70. TÉRY Gustave, « Les Dessous d'un tutu », *L'Œuvre*, 1^{er} juin 1911, p. 10.
71. *Le Mercure de France*, 1^{er} juillet 1911, p. 180.
72. *Le Gaulois*, 5 mai 1925.
73. *Le Gaulois*, 15 novembre 1915.
74. Extrait du dossier de naturalisation, BB/11/9799.
75. Voir GIORGIS Carole, *Spectacles & spectateurs à Nice dans l'entre-deux guerres - Étude de la danse théâtrale dans les manifestations artistiques et mondaines*, Mémoire de Maîtrise d'histoire sous la direction de Paul Gonnet, Université de Nice, 1988-1989.
76. Voir MARQUIÉ Hélène, « Idéologies et enjeux de l'historiographie en danse au tournant de la Belle Époque », in *Genre et création dans les arts vivants*, Elizabeth CLAIRE, Catherine DEUTSCH, Raphaëlle DOYON (dir.), à paraître en 2015.

RÉSUMÉS

Madame Stichel fut une danseuse et maîtresse de ballet célèbre de la Belle Époque. Première femme à être première maîtresse de ballet à l'Opéra de Paris, elle a travaillé dans des théâtres renommés comme dans des music-halls, dans la capitale et en province. Bien que son travail ait été largement reconnu, et malgré le retentissement d'un procès à propos de ses droits d'auteurs, elle a été effacée des histoires de la danse. Découvrir son parcours est ici l'occasion d'éclairer certaines questions qui touchent tant à l'histoire de la danse qu'à celle du genre : difficultés à trouver des sources fiables ; stratégies de carrière de danseuses aux prises avec les difficultés inhérentes à l'exercice de leur profession et à la pression des représentations collectives de la danse ; révision d'une histoire de la danse qui a occulté le renouveau du ballet français, avant l'arrivée des Ballets russes ; question des droits d'auteur des maître-sse-s de ballet.

Madame Stichel was a famous dancer and a ballet mistress of the *Belle Époque*. She was the first woman to be "principal ballet mistress" at the Opéra de Paris as well as working in leading theatres and music halls, both in the capital and in the regions. Although her work has been widely recognized, and despite the repercussions from her legal proceedings concerning her royalties, she has been erased from the history of the dance of the period. Looking again at her career offers an opportunity to shed new light on certain issues of relevance both to dance history and to gender history : the difficulty of finding reliable sources ; the career strategies of female dancers as they struggle with difficulties inherent in the exercise of their profession and with the normative pressure of collective representations of dance ; the revision of a dance history in which the renewal of French ballet, is overshadowed by the arrival of the *Ballets Russes* ; and questions about the rights of ballet masters and mistresses to claim authorship of their work.

INDEX

Mots-clés : Belle Époque, droits d'auteur, maître/maîtresse de ballet, Opéra de Paris, Stichel (Louise)

Keywords : copyright, Belle Époque, Opéra de Paris, Stichel (Louise)

AUTEUR

HÉLÈNE MARQUIÉ

Hélène Marquié est maîtresse de conférence HDR au département d'études de genre à l'université de Paris 8. Également danseuse et chorégraphe contemporaine, ses recherches en danse se situent dans la perspective du genre, et s'intéressent à la façon dont il constitue un outil épistémologique pour la recherche en danse. Elles concernent les relations entre esthétiques et idéologies, la construction genrée des corps, les représentations du genre et des sexualités, l'histoire et, en amont, l'historiographie de la danse. Dans ce dernier domaine, après s'être attachée à remonter aux sources de la féminisation symbolique de la danse, Hélène Marquié a travaillé sur l'exclusion des danseurs de la danse scénique au XIX^e siècle et sur la période dite « du ballet romantique ». Aujourd'hui, elle s'intéresse à la fin du XIX^e siècle, et à la façon dont l'histoire des arts du spectacle a été construite en occultant certains styles, des lieux et des personnalités de la danse, notamment les maîtresses de ballet de la Belle Époque.