



**HAL**  
open science

**“ D’excellentes personnes assez obscures ” Lecture critique de l’histoire et de l’historiographie de la danse à la fin du XIXe siècle**

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. “ D’excellentes personnes assez obscures ” Lecture critique de l’histoire et de l’historiographie de la danse à la fin du XIXe siècle . Horizons/Théâtre: revue d’études théâtrales, 2018. hal-01665751

**HAL Id: hal-01665751**

**<https://hal.science/hal-01665751>**

Submitted on 17 Dec 2017

**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.

**« D'excellentes personnes assez obscures »**

**Lecture critique de l'histoire et de l'historiographie de la danse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle**

Hélène Marquié, Université de Paris 8, LEGS<sup>1</sup>

Les histoires de la danse présentent souvent la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme une période de décadence, où le ballet serait devenu indigent du fait, notamment, de la disparition des danseurs. Le salut serait venu, d'une part des Ballets russes, présents en France à partir de 1909, qui l'auraient revivifié en grande partie grâce à la danse masculine, d'autre part de la danse moderne, Nijinski faisant le lien entre tradition du ballet et modernité. Ce récit historique malheureusement perpétué jusqu'à nos jours, reflète avant tout les idéologies d'hier et d'aujourd'hui qui ont présidé à sa constitution.

Je partirai du constat de l'effacement complet de certaines artistes de l'histoire de la danse, maîtresses de ballet (l'emploi du terme au féminin ne posait à l'époque aucun problème) pourtant reconnues et saluées pour leur talent de leur vivant. Comblent les lacunes que leur absence laisse dans le récit historique rend caduc ce même récit et permet de pointer les systèmes de valeurs qui, à chaque niveau de la construction mémorielle et historiographique, opèrent des discriminations. La constitution des sources, leur conservation, leur archivage, leur sélection par les historien-ne-s, l'élaboration du récit historique où se posent les questions de savoir qui écrit, avec quelles interrogations, de quel point de vue et avec quels enjeux, enfin l'écriture même qui détermine la place réservée à tel-le ou tel-le, les mots qui en fixeront la mémoire, tels sont quelques-uns de ces niveaux discriminants.

## **1. Le contexte**

Dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le ballet romantique, à son apogée sous la monarchie de Juillet, s'est épuisée et les théâtres autorisés à produire des ballets, à commencer par l'Opéra de Paris, n'ont pas su ou pas voulu la renouveler. Par ailleurs, la danse est un espace fortement féminisé symboliquement et professionnellement, et les danseurs, stigmatisés, sont de moins en moins nombreux<sup>2</sup>. Les commentateurs, qui dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle présentaient cette évolution comme un signe de modernité, le déplorent désormais. Toutefois, le pouvoir demeure aux mains des hommes : maîtres de ballet et

---

<sup>1</sup> Hélène Marquié, « 'D'excellentes personnes assez obscures' - Lecture critique de l'histoire et de l'historiographie de la danse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », Raphaëlle DOYON, Pierre KATUSZEWSKI (dir.), *Horizons/Théâtre* n° 9, pp. 32-46.

<sup>2</sup> Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles – Essai sur le genre en danse*, Toulouse, l'Attribut, 2016, p. 165-202.

chorégraphes, directeurs, régisseurs. La libéralisation des entreprises théâtrales en 1864, suivie en 1867 de l'assouplissement de la réglementation concernant les cafés-concerts, change la situation et entraîne une multiplication des lieux produisant de la danse. Dans la capitale comme en province, théâtres, music-halls et cafés-concerts offrent de belles opportunités à la création et aux expérimentations. À côté de l'Opéra, l'Opéra Comique, l'Éden, les Folies-Bergère, le Casino, l'Olympia, la Gaîté, le Châtelet sont parmi les salles parisiennes pourvoyeuses de danse les plus prestigieuses. La fin du siècle est loin d'être une période de décadence pour la création chorégraphique. Profitant de l'appel d'offres ainsi créé et de la faible concurrence masculine, des danseuses de talent s'imposent comme maîtresses de ballet.

Celles que Ricciotto Canudo désigne comme d'« excellentes personnes, assez obscures<sup>3</sup> » sont reconnues et recherchées. À titre d'exemple, l'Opéra Comique n'a engagé que des maîtresses de ballet pendant 54 ans, de 1879 à 1933<sup>4</sup>. Mariquita (1840-1922), directrice du Palais de la Danse à l'Exposition universelle de 1900, employée pendant 22 ans à l'Opéra Comique, ou Madame Stichel (1856- après 1933), ont été particulièrement célébrées pour leur talent de leur vivant. Certains noms sont cités à plusieurs reprises quotidiennement dans la presse, sur plusieurs années. Ces danseuses ont joué un rôle singulier dans l'histoire de la danse, comme chorégraphes bien sûr, mais aussi parfois comme pédagogues, théoriciennes ou historiennes de la danse – Laure Fonta (1845-1915), Berthe Bernay (1856- ?), Antonine Meunier (1877-1972) –, ou encore syndicaliste – Madame Coschel (18 ?- ?), Berthe Bernay – ; la liste est longue : Adelina Gedda ( ? - ?), Louise Virard ( ? - ?), Rita Papurello ( ? - ?), Jeanne Chasles (1869-1939) ...

Pourtant, elles ont été effacées des histoires de la danse en France, et ne figurent pas, par exemple, dans le *Dictionnaire de la danse*<sup>5</sup>. Ce n'est qu'au hasard des archives ou dans la presse de l'époque que l'on peut trouver des bribes qui permettent de s'interroger sur les motifs d'un tel oubli.

## 2. Des apports pour les histoires de la danse et du genre

Au-delà de biographies anecdotiques, la première question soulevée est celle de la

<sup>3</sup> Ricciotto Canudo, « La Danse et la Mimique », *Comœdia*, 24 juillet 1911, p. 1.

<sup>4</sup> Après Louise Marquet de 1879 à 1890 et Berthe Bernay de 1890 à 1898, Albert Carré, directeur de la nouvelle salle Favart en 1898 poursuit la tradition : Mariquita 1898-1920, Jeanne Chasles 1920-1923, Louise Stichel 1923-1925, Louise Virard 1925-1932, enfin Carina Ari, avant la nomination d'un homme, Constantin Cherkas, en 1933.

<sup>5</sup> À l'exception de Meunier et contrairement aux maîtres de ballet Coralli, Hansen, Staats, Justamant, Clustine, etc. Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

place de ces femmes, non seulement dans l’histoire de la danse, mais aussi dans l’histoire des femmes et du genre : quels savoirs, qui nous feraient défaut sans elle, la connaissance de leurs parcours nous apporte-t-elle ? En quoi réoriente-t-elle notre vision de l’histoire ?

Accéder à un poste de maîtresse de ballet est déjà, en soi, une avancée pour les femmes. Composer des ballets est au cœur de la profession. Bien entendu, des danseuses avaient parfois chorégraphié leurs variations, mais le mérite en était attribué au maître de ballet, et elles étaient rares, en France, à avoir créé un ballet entier<sup>6</sup>. En outre, être chorégraphe est une situation qui peut être ponctuelle, être maîtresse de ballet implique de multiples activités, une reconnaissance symbolique dans les hiérarchies et un statut au sein d’un établissement qui vous salarie. Il s’agit de mise en scène (l’expression est souvent employée) des corps et des espaces de représentation – privilège traditionnellement masculin –, de diriger les répétitions, de gérer des relations parfois conflictuelles avec les partenaires obligés, librettiste et compositeur, considérés alors comme seuls auteurs d’un ballet<sup>7</sup>, ainsi qu’avec les musiciens, décorateurs, interprètes et encore directeurs de salles et personnels administratifs.

« Une femme auteur<sup>8</sup> » titre en 1894 *Le Temps*, pour *Amour de fée*, chorégraphié par Adelina Gedda au Théâtre-Royal d’Anvers. Et c’est l’une de ces femmes, Madame Stichel, qui a porté devant les tribunaux et sur la place publique, par voie de presse, la question des droits d’auteurs des maîtresses de ballet, chorégraphes salarié-e-s d’un théâtre. Le 1<sup>er</sup> octobre 1909, elle est nommée première maîtresse de ballet à l’Opéra, première et seule femme aussi à occuper un poste équivalent jusqu’en 1970<sup>9</sup>. Le 15 février 1910, elle crée *La Fête chez Thérèse*, sur un livret de Catulle Mendès et une partition de Reynaldo Hahn. La presse souligne son talent et ses innovations chorégraphiques. Mais, alors qu’il était d’usage à l’Opéra, sans que ce fût une règle écrite, que le chorégraphe soit cité et touche des droits d’auteurs comme le librettiste et le compositeur, Stichel n’en touche pas et ne figure pas sur l’affiche. Elle intente alors un procès à Jane Mendès, veuve du librettiste, et à Reynaldo Hahn. Elle gagne en première instance en 1911, mais perd en appel en 1913. Entre-temps, contestée aussi pour son peu de respect des hiérarchies au sein du ballet et son autorité mal venue chez une femme, elle est remplacée à l’Opéra en 1911 par le maître de ballet Clustine. Ce procès et

---

<sup>6</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, durant la période de son privilège, seuls trois ballets furent créés par des femmes à l’Opéra de Paris : *La Volière* (Thérèse Elssler 1838), *Gemma* (Fanny Cerrito 1854), *Le Papillon* (Marie Taglioni 1860).

<sup>7</sup> En terme de droits et à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, un-e chorégraphe ne pouvait pas être reconnu-e comme auteur pour la chorégraphie, mais comme coauteur du livret ou de la musique.

<sup>8</sup> *Le Temps*, 7 février 1894.

<sup>9</sup> Claude Bessy sera nommée par intérim de 1970 à 1971. Lui succéderont : Violette Verdy (1977-1980), Rosella Hightower (1980-1983), Brigitte Lefèvre (1995-2014) et Aurélie Dupont (2016).

les débats houleux suscités, riches d'argumentation de part et d'autre, appartiennent pleinement à l'histoire de la danse, et auraient dû la faire échapper à l'oubli. Pourtant rien ne subsistait de son parcours, et c'est un long travail d'enquête qui m'a permis d'en reconstituer quelques jalons, et notamment de rétablir sa véritable identité<sup>10</sup>.

La redécouverte de certaines trajectoires apporte aussi de nouveaux éléments sur les premières mobilisations sociales des femmes artistes, et aussi les premières mobilisations au sein de la danse. Madame Coschel, dont il ne reste que peu de traces, est à l'origine du premier syndicat des artistes chorégraphiques en 1909, après une tentative avortée en 1904.

Dans le domaine chorégraphique et dans celui des savoirs sur la danse, les apports de ces artistes contredisent le discours sur la décadence du ballet à cette période. Mariquita et Stichel réintroduisent la danse masculine et la presse en rend compte, la seconde repense le rôle du corps de ballet. Beaucoup initient ou participent à la diffusion de nouvelles esthétiques et de nouvelles thématiques, introduisant des éléments qui feront, plus tard, la modernité des Ballets russes, préparant ainsi leur succès. Des photographies d'*Iphigénie en Aulide*, chorégraphié par Mariquita en 1907, présentent de troublantes similitudes avec la disposition en frise, les profils et surtout les mains des danseurs de l'*Après-midi d'un Faune* de Nijinski en 1912<sup>11</sup>. La vague d'exotisme à laquelle elles ont contribué, quelle qu'ait été son authenticité, a participé au renouvellement du vocabulaire chorégraphique et à concevoir d'autres corps dansants, à sortir quelque peu des canons académiques. Ces artistes ont donc participé à l'ouverture vers la modernité, même si leurs apports étaient bien plus limités que ceux des danseuses solistes de la danse dite plus tard moderne, plus libres de leurs créations, tandis que les maîtresses de ballet demeuraient dans le cadre traditionnel du ballet, contraignant du point de vue pratique, institutionnel, économique et par le poids des traditions.

Ces danseuses ont aussi investi la production de savoirs sur la danse. En 1881, Laure Fonta, qualifiée d'érudite et de « philosophe de la danse » par Bourgault-Ducoudray<sup>12</sup>, recompose des danses grecques, vingt ans avant Isadora Duncan, à partir notamment du rythme de la poésie grecque. Elle fréquente les Archives nationales et la bibliothèque de

---

<sup>10</sup> Hélène Marquié, « Enquête en cours sur Madame Stichel (1856- ap. 1933) : quelques pistes de réflexion », *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, Hélène Marquié, Marina Nordera (dir.), *Recherches en danse* 3, <http://danse.revues.org/974> consulté le 27 juillet 2017.

<sup>11</sup> Voir Thierry Malandain, « Dans les pas de Mariquita », *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, *op. cit.*, <http://danse.revues.org/922> consulté le 27 juillet 2017.

Voir aussi, par exemple, les critiques sur *Snegourotchka*, créé par Mariquita le 22 mai 1908 à l'Opéra Comique ainsi que le jugement d'Albert Carré, alors directeur du théâtre dans *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon, 1950, p. 331.

<sup>12</sup> *Le Temps*, 29 mars 1897.

l'Opéra, reconstitue des danses des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et réédite en 1888 l'un des premiers traités de danse, l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, publié en 1589 ; on peut supposer qu'elle déchiffrait *a minima* l'ancien français. Berthe Bernay de son côté est sans doute la première femme à avoir rédigé plusieurs traités de danse, avec des réflexions personnelles sur la profession<sup>13</sup>. Ces femmes mettent à mal les portraits de danseuses sans culture, tout juste capables de signer leur nom. Leurs écrits témoignent qu'elles s'exprimaient parfaitement et leurs carrières montrent qu'elles ont su négocier au mieux pour préserver leurs intérêts. Témoignant d'une connaissance approfondie de l'histoire de la danse et de ses techniques, Berthe Bernay ne manque jamais de signaler, citant une référence, qu'elle a lu l'ouvrage à la Bibliothèque nationale. Faire preuve d'érudition quand on est femme et danseuse est un défi en cette fin de siècle.

À la croisée de l'histoire de la danse et de l'histoire du genre, elles ont collectivement, chacune à sa façon, contribué à un mouvement de revalorisation des représentations de la danse ainsi que de celles des danseuses. « L'art de la danse au théâtre est peu connu. Aux yeux inexpérimentés des spectateurs, la *femme* prime le plus souvent sur *l'artiste* », résume Berthe Bernay<sup>14</sup>. Se forger une image d'artiste compétente était un enjeu de respectabilité personnelle et professionnelle, étroitement lié à la construction d'une image de la danse comme art majeur. L'intérêt pour son histoire et les reconstitutions de danses et de ballets anciens participent de ce double objectif. La danse et la parole des femmes se sont ainsi inscrites dans le mouvement de réaction face à une supposée « décadence » des arts en cette fin de siècle, qui se tournait vers le classicisme antique et la grandeur nationale passée.

Ce souci de légitimation a cependant contribué à leur effacement, car la postérité, en danse du moins, a préféré les artistes qui ont fait primer la femme sur la professionnelle : Caroline Otéro ou Cléo de Mérode, dont les images de demi-mondaines ont fait oublier qu'elles étaient de véritables danseuses. À l'inverse, les sources dont nous disposons sur les maîtresses de ballet n'évoquent quasiment jamais leur vie privée, les photographies sont rares et elles ne semblent pas s'être préoccupées de succès médiatique, hors de leurs chorégraphies et écrits. « D'excellentes personnes assez obscures », l'expression pourrait être illustrée par cette estampe de Toulouse-Lautrec, montrant Émilienne d'Alençon dans la lumière de la scène des Folies-Bergère, répétant sous la direction d'une ombre en noir, Mariquita.

Ces artistes se trouvaient en réalité dans une position aporétique : désireuses de

---

<sup>13</sup> *La Danse au théâtre* (1890) ; *La Danse. Comment on dansait, comment on danse* (1899), *Théorie de l'art de la danse* (1902).

<sup>14</sup> Berthe Bernay, *La Danse au théâtre*, Paris, E. Dentu, 1890, p. 8.

séduire le public et la critique par leur talent et leur professionnalisme, elles étaient contraintes de le séduire au préalable par leur conformité à des images, voire fantasmes. La question des stratégies qu'elles ont suivies, couronnées ou non de succès, est un sujet que je ne peux développer ici.

Indépendamment des questions de talent, la place qui leur a été – pour un temps – laissée et la notoriété dont elles ont bénéficié de leur vivant s'expliquent en grande partie par le peu de concurrence masculine et les faibles enjeux dans un champ particulièrement peu valorisé, la danse, surtout hors de l'Opéra. Toutefois, dès qu'il s'agissait 1. de création et non d'exécution, 2. de redonner à la danse le prestige dont elle jouissait dans les siècles passés, la presse et les critiques appelaient à un retour des hommes. Le constat de la misogynie de l'époque n'est plus à faire – qui d'ailleurs n'empêchait pas la médiatisation de ces artistes. Mais elle ne peut pas être tenue pour seule responsable des biais présents dans l'écriture de l'histoire par les générations qui ont suivi et par les historien-ne-s de la danse.

### **3. Idéologies et enjeux de l'historiographie**

Hierarchies de genre/*gender*, hierarchies sociales, hierarchies de genres spectaculaires et de lieux, se conjuguent pour biaiser le récit historique. Déjà présentes pour sélectionner les sources, elles informent plus encore la construction des valeurs qui président à l'écriture d'une histoire dont l'un des enjeux est de donner une légitimité à son objet.

#### **3.1 Hiérarchies et sources**

Les maîtresses de ballet étaient issues des classes populaires ou de familles d'artistes, parfois émigrées et sans beaucoup de moyens. Le suivi des annonces de spectacles dans la presse montre qu'elles enchaînaient et cumulaient les contrats dans différentes salles, à Paris, en province et parfois à l'étranger, réglant parfois plusieurs ballets en même temps. Généralement, elles circulaient entre les établissements, quittant un lieu pour un autre par nécessité ou pour de meilleures conditions de travail ou rémunérations. Les périodes d'inactivité semblent très rares. Leur situation était donc souvent précaire et leurs tâches démultipliées, ce qui laissait peu de loisirs pour écrire. Sans capital économique, n'étant pas propriétaires et par ailleurs déménageant selon les contrats, dans des logements modestes, il leur était difficile de conserver des archives ; et les héritier-e-s, quand il y en a eu, ne se sont pas soucié-e-s de les valoriser ni même de les conserver<sup>15</sup>. En raison de leur sexe et de leurs

---

<sup>15</sup> Mariquita semble la seule à avoir eu, dans la seconde moitié de sa carrière et après son mariage avec Marc Fournier, directeur de la Porte Saint-Martin, une situation relativement aisée.

origines sociales, elles n'étaient pas familières non plus avec l'idée de laisser des traces. Lorsqu'elles donnent des entretiens ou publient des ouvrages, c'est en se justifiant et s'excusant de leur audace. Certes, il s'agit d'un procédé rhétorique, mais je ne l'ai pas trouvé dans les ouvrages sur la danse, ou sur ses coulisses, écrits à l'époque par des hommes, pourtant moins légitimes puisqu'extérieurs à la profession. Avoir appartenu à l'Opéra est souvent mis en avant (par Coschel, Stichel, Fonta ou Bernay) comme statut, autant intellectuel que professionnel. Berthe Bernay mêle ainsi habilement modestie et démonstration de sa légitimité :

*J'ai le droit à l'indulgence de tous ceux qui voudront prendre la peine de parcourir mon travail. Peut-être y découvriront-ils quelques détails intéressants. Quoi qu'il en soit, ils pourront aisément se convaincre que j'ai apporté dans cette étude tout le soin possible avec le fruit de mon expérience de premier sujet de la danse à l'Académie nationale de musique et de danse<sup>16</sup>.*

S'appuyant sur l'autorité de la tradition, elles ne se positionnent jamais au centre d'une pensée originale et novatrice, comme les modernes Isadora Duncan ou Loïe Fuller, plus audacieuses, mais aussi issues d'une culture américaine plus entreprenante et soutenues par un environnement plus stimulant, celui du Tout-Paris. La question des hiérarchies sociales et artistiques s'articule ici à celle des hiérarchies des espaces de travail. À l'exception de ceux de l'Opéra (et encore, davantage du point de vue nostalgique d'un passé prestigieux), les ballets ne constituent pas un genre valorisé. En outre, toutes les maîtresses de ballet ont, pour partie ou en totalité, exercé leurs activités dans des music-halls ou cafés-concerts, dont les archives sont particulièrement fragmentaires, voire inexistantes. Elles n'étaient pas reçues, ni même remarquées, par les élites intellectuelles et artistiques qui ont porté les danseuses modernes, et elles n'avaient bien entendu pas accès aux cercles de sociabilités artistiques féminins<sup>17</sup>.

Mais ce qui précède n'explique pas l'effacement de celles (Bernay, Mariquita ou Stichel) dont une partie marquante de la carrière s'est faite à l'Opéra Comique ou à l'Opéra, lieux prestigieux dont les archives sont bien documentées. Et, pour les autres, la relative rareté des sources ne peut justifier le manque d'intérêt des historien-ne-s. L'origine de l'oubli et/ou de l'effacement de ces femmes réside dans les *a priori* idéologiques qui ont présidé aux questionnements et recherches historiques.

### 3.2 Espaces de légitimité

<sup>16</sup> Berthe Bernay, *La Danse au théâtre*, op. cit., p. 2.

<sup>17</sup> Ces salons mondains qui ont permis à de nombreuses artistes, pour la danse à Isadora Duncan et à moindre titre Loïe Fuller, de s'insérer dans des réseaux artistiques et de se produire parfois. Citons ceux de la comtesse Greffulhe, de Madeleine Lemaire, de la princesse Edmond de Polignac, de Marguerite de Saint-Marceaux, ou encore de Nathalie Barney.

La question des espaces de légitimité se joue à plusieurs niveaux. Elle concerne les canons de l'art et les hiérarchies entre genres artistiques, elle concerne aussi la légitimité des chercheurs/chercheuses, liée à celle de leurs objets d'étude.

Le champ de la danse comme art majeur s'est constitué conformément aux divisions des arts plastiques, du théâtre ou de la musique, opposant le « grand art » à la production mercantile, populaire, qui plaît au « bourgeois » et ne saurait donc être de l'art. Le grand art est lui-même divisé en deux courants dont l'opposition a travaillé les fondements de l'histoire de la danse au XX<sup>e</sup> siècle : la tradition classique du ballet académique et la tradition moderne, construite en opposition à la première. Dans la tradition du ballet, il y a toujours eu une hiérarchie entre l'Opéra de Paris et les autres lieux, recoupant pour beaucoup celle entre le ballet académique porteur de la tradition française et les autres ballets, notamment de music-hall<sup>18</sup>. Tout en critiquant cette hiérarchisation, la danse moderne ne l'a pas supprimée mais en a modifié les termes : aux grandes institutions ont été substitués les lieux emblématiques de l'avant-garde, et l'exaltation de la modernité a rejeté les formes de ballet en position infériorisée.

Ces deux courants se rejoignent sur plusieurs points et en premier lieu par la volonté de conférer à la danse un statut majeur, élaborant des récits exemplaires autour de figures iconiques. Si l'objectif est louable, la méthode l'est souvent moins, car elle nécessite l'évacuation de formes jugées illégitimes, et entraîne donc une confusion entre le travail de critique d'art et celui d'historien-ne.

En travaillant pour un large public, dans des formes artistiques jugées mineures, en étant salariées donc dépendantes des commandes de leurs établissements aux logiques commerciales et tributaires des goûts du public, les maîtresses de ballet de la Belle Époque n'entrent pas dans l'espace de légitimité constitué par l'Opéra de Paris. Elles n'entrent pas non plus dans la catégorie des artistes indépendant-e-s d'avant-garde.

Dans cette sélection des formes, des lieux et des artistes, la défense de la danse n'est pas le seul enjeu. Pour légitimer leurs recherches et se légitimer au travers d'elles, les chercheuses/chercheurs ont été amené-e-s à sélectionner les objets étudiés, dans une démarche de légitimation réciproque, parfois inconsciente. L'histoire de la danse a privilégié les espaces emblématiques avec lesquels elle construisait aussi ses canons. Et pour cela, elle a laissé tomber dans l'oubli ce qui se faisait en-dehors.

Bien entendu aussi, l'androcentrisme et le sexisme qui ont présidé et imprègnent les

---

<sup>18</sup> Voir Sarah Gutsche-Miller, *Parisian Music-Hall Ballet, 1871-1913*, Rochester, University of Rochester Press, 2015.

autres histoires des arts n'ont pas épargné celle de la danse : la légitimité est avant tout une question de genre/*gender*.

### 3.3 Décadence et modernité

L'historiographie du ballet comme celle de la danse moderne s'accordent encore sur le postulat de la décadence de la danse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une vision qui entérine la rhétorique de l'époque – y compris portée par les maîtresses de ballet –, et qui l'amplifie même<sup>19</sup>. On comprend que les artistes (Duncan ou Lifar), se voulant porteurs/porteuses de modernité, quelle qu'en soit la définition, aient relayé ce propos pour se définir en opposition et en rupture avec ce qui les avait précédés (mode de légitimation de l'art à la période contemporaine), en occultant tout ce que, peut-être, ils empruntaient à leurs prédécesseurs/euses immédiat-e-s ; ou du moins en oubliant les points de rencontre<sup>20</sup>. Mais au lieu de réévaluer ce positionnement, les historien-ne-s l'ont confirmé.

Le genre est un opérateur majeur dans ce mythe de la décadence des arts (et de façon générale), qui l'associe à féminisation et perte de virilité<sup>21</sup>. La danse académique demeure, jusqu'à aujourd'hui, un domaine à forte domination masculine, où les danseuses sont célébrées comme interprètes, mais ne sont reconnues ni comme créatrices ni comme dirigeantes. L'histoire du ballet a préféré effacer des figures de femmes, pour bâtir le récit d'un art dominé par les hommes au temps de sa splendeur (au Grand siècle), qui serait entré en décadence suite à leur mise à l'écart et à la féminisation, puis aurait été régénéré avec l'arrivée des danseurs des Ballets russes<sup>22</sup>. Les propos de Maurice Béjart en sont l'illustration : « La prépondérance féminine dans la danse a constitué une décadence, une édulcoration de l'art du ballet qui est un art profondément viril, tout à la fois noble et très violent<sup>23</sup> ». Le chorégraphe n'est pas historien, mais ses propos trouvent écho chez des professionnel-le-s de l'histoire, comme sous la plume d'Ivor Guest écrivant : « cette éclipse des hommes avait émasculé l'art du ballet, comme ne devait que trop clairement le révéler le

<sup>19</sup> À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée de décadence imprègne tous les domaines, et est d'ailleurs plutôt moins prégnante en danse que dans d'autres domaines artistiques, sociaux ou économiques.

<sup>20</sup> Serge Lifar évoque par exemple « La décadence du ballet », dans *La Danse académique et l'art chorégraphique*, Paris, Gonthier, 1965, p. 66-68.

<sup>21</sup> Voir, entre autres, George L. Mosse, *L'Image de l'homme – L'invention de la virilité moderne*, Paris, Ed. Abbeville, 1997, Poche Pocket, 1999.

<sup>22</sup> Je ne le développerai pas ici, mais autour de cette notion de décadence, la question du genre est à articuler avec celle du nationalisme.

<sup>23</sup> Maurice Béjart, entretien avec Jean-Pierre Pastori, in *L'Homme et la danse – Le danseur du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Office du Livre (Fribourg), Paris, Vilo, 1980, p. 150.

déclin dont la danse fut victime dès que s'estompèrent les premiers feux du romantisme<sup>24</sup> ».

Bien sûr, l'argument majeur de cette éviction réside dans le postulat que les maîtresses de ballets auraient eu moins de talent et été moins modernes que les figures retenues par l'Histoire. L'argument ne tient pas au regard des impératifs de l'historiographie. En effet, tout d'abord, faute de documents historiques concernant les productions, il est aujourd'hui impossible de statuer sur leur valeur et leur modernité, autrement que par les récits – d'ailleurs très élogieux – des contemporains. Ensuite, en admettant, ce qui est fort possible voire probable, que les œuvres produites aient été de qualité moindre (au regard de canons définis sans tenir compte de leur existence), il n'en reste pas moins que l'histoire d'un art, telle qu'elle se pense aujourd'hui, ne peut plus être la seule histoire des formes et des artistes canonisés. Enfin, les biais sexistes ne sont guère infléchis, y compris lorsque le talent et la modernité ne sont pas mis en doute ; la preuve en est dans la façon dont Bronislava Nijinska demeure très effacée dans l'histoire et tout particulièrement en ce qui concerne sa collaboration aux travaux de son frère, par exemple pour la création de *l'Après-midi d'un faune*<sup>25</sup>.

J'en viens maintenant à la notion de modernité, plus pertinente ici que celle de « danse moderne ». En effet, l'expression « danse moderne » n'est utilisée dans le sens actuel qu'après la Première Guerre mondiale ; auparavant, elle désigne tout autant le tango que des ballets nouveaux. L'histoire de cette « danse moderne », écrite en France du moins, ne comprend pas de noms extérieurs à son champ de définition, ceux des danseuses solistes sélectionnées par la postérité pour avoir révolutionné la danse en introduisant de nouvelles esthétiques : Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint-Denis, etc. On peut se réjouir de constater cette présence, et même prééminence, de femmes dans l'historiographie française. Une satisfaction à tempérer cependant si on relève un phénomène classique : la réussite, voire l'émancipation, sont toujours mieux tolérées pour les étrangères, ici Américaines, moins menaçantes à condition cependant qu'elles demeurent singulières et en nombre limité<sup>26</sup>. Par ailleurs, cette définition a conduit à l'effacement d'autres figures : maîtresses de ballet, mais aussi danseuses solistes qui se sont, à la même époque, illustrées dans des danses « expérimentales » au music-hall. Pour assoir un récit des origines commençant avec ces « pionnières », reposant sur une rupture

<sup>24</sup> Ivor Guest, *Le Ballet de l'Opéra de Paris – Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Flammarion, 2001, p. 108.

<sup>25</sup> Plus de cinquante ballets de 1909 à 1929, pour beaucoup au sein des Ballets russes, et en particulier *Noces* (1923) ou *Les Biches* (1924). Voir Garafola Lynn, « Nijinska, Bronislava (1891–1972) », *The Routledge Encyclopedia of Modernism*, Taylor and Francis, 2016, <https://www.rem.routledge.com/articles/nijinska-bronislava-1891-1972-1> consulté le 27 juillet 2017.

<sup>26</sup> Tandis que ces Américaines rencontraient le succès en France, la Française Alice Guy le rencontrait comme cinéaste et productrice aux États-Unis, alors qu'elle était effacée de l'histoire française du cinéma.

radicale (conformément au mythe de l'art moderne) avec les formes jugées dépassées, l'éviction de figures qui auraient pu être considérées comme précurseuses, voire concurrentes était nécessaire. Le talent et l'ampleur de la réflexion de Duncan ou de Fuller ont certainement dépassé ceux de ces femmes. Mais, là encore, le travail historique ne doit pas consister à opérer une sélection selon la valeur attribuée à telle ou tel, mais à tenter de reconstituer la trame au sein de laquelle émergent les formes artistiques.

Les Ballets russes, en tant que représentants d'une modernité chorégraphique, mais aussi musicale et picturale, réconcilient les traditions historiographiques du ballet et de la danse dite moderne, autour de la personne de Vaslav Nijinski. On observe depuis une quinzaine d'années un regain d'intérêt et une glorification des Ballets russes et de leur danseur vedette, surtout dans la sphère de la danse contemporaine. Indépendamment des apports du danseur à la danse, qui sont incontestables et qui lui donnent toute sa place, cet intérêt peut s'interpréter en partie comme une réaction à une histoire longtemps dominée par les femmes. Face à ces « mères » de la modernité, il fallait lui trouver un père, viril bien qu'homosexuel, et correspondant parfaitement au mythe de l'« Artiste » romantique, du génie solitaire écrasé par la folie, comme Van Gogh. On peut noter par contre le peu de place accordée à des figures masculines – mais peut-être moins viriles – comme Alexandre Sakharoff, Raymond Duncan ou François Malkovsky, qui ont pourtant aussi participé de la modernité.

Les critères qui président à l'institution des canons de modernité et apparaissent comme des valeurs intangibles sont éminemment subjectifs et imprégnés d'idéologie, comme le remarquait Norman Bryson, relatant sa prise de conscience de la force du sexisme dans l'idéologie moderniste à l'œuvre (et dans l'œuvre), lors d'une représentation du *Sacre du printemps*, et constatant l'adhésion totale du public aux contenus et valeurs implicitement présents dans la pièce<sup>27</sup>. Indépendamment des contenus de ses ballets, Nijinski promeut une forme de modernité qui, implicitement, s'est dès l'origine, opposée à celle que portaient les « pionnières » de la danse moderne, ainsi que les danseurs cités précédemment. Il n'est pas possible d'en développer ici tous les aspects, mais il s'agit de l'opposition éminemment genrée entre deux esthétiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La première étant représentée par l'Art nouveau, avec ses formes fluides et ses inspirations de la nature, rejeté dans un passé jugé décadent et féminisé, devant les nouvelles formes de modernité, le cubisme notamment,

---

<sup>27</sup> Norman Bryson, « Cultural studies and dance history », in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. Desmond (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, p. 55-77.

assimilées à une régénération virile de l'art<sup>28</sup>. La réaction esthétique s'enracine alors, et c'est aussi le cas pour la danse, dans une misogynie dont elle est aussi, plus subtilement, le prétexte. La différence de traitement actuelle entre les deux figures « modernes » de Duncan et de Nijinski est particulièrement éclairante sur la façon dont le genre et ses biais sexistes sont à l'œuvre dans l'écriture de l'histoire, masqués par des critères esthétiques, dont on feint d'oublier qu'ils ne sont pas des vérités dépourvues d'idéologie. Les œuvres de Nijinski sont présentées comme intemporelles, et toujours diffusées, tandis que celles de Duncan, ou encore de Ruth Saint-Denis, davantage considérées comme des témoignages historiques que comme de grandes œuvres, sont supposées avoir vieilli.

Mais, de cette rencontre entre modernités, les maîtresses de ballet avaient déjà été exclues<sup>29</sup>. Pourtant, on pourrait les intégrer à une réflexion plus globale sur la modernité et sa construction. Ce serait trop long ici, je mentionnerai juste l'usage de l'« exotisme ». Il est incontestable que la danse, sous toutes ses formes, s'est considérablement enrichie dans cette période d'effervescence par l'apport des danses dites « exotiques », quelle qu'ait été leur authenticité. Les danses de music-hall, les ballets ou la danse moderne s'en sont largement inspirées. Mais là encore, les hiérarchies de lieux et de genre ont joué pour opérer des discriminations indépendamment des formes produites. L'exotisme des Ballets russes, féminisé par son caractère oriental mais surtout virilisé par ses références aux guerriers tatares ou cosaques, et porté par des hommes, est apparu et apparaît comme plus authentique que celui de Mariquita par exemple.

Il me reste à relever un dernier biais ayant favorisé l'effacement des maîtresses de ballet de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les études féministes anglophones (de telles études n'existaient pas en France) ont paradoxalement aussi participé jusqu'à récemment à leur exclusion, en opposant dans une vision assez manichéenne la tradition classique, où la danseuse aurait été objet passif des regards masculins, à la danse moderne où les femmes auraient géré leur image et été de véritables sujettes<sup>30</sup>. Ce n'est évidemment pas entièrement faux, mais cette vision un peu trop schématique a empêché de saisir la façon dont ces femmes avaient été actrices de

---

<sup>28</sup> Voir Damien Delille, *Le Troisième genre. Androgynie et trouble de la masculinité dans les arts visuels en France au passage du XXe siècle*, Thèse en Histoire de l'art, Université Panthéon-Sorbonne, p. 418-424.

<sup>29</sup> Alors que son travail à l'Opéra Comique est largement attesté par différentes sources, ne serait-ce que par la presse, Annie Suquet affirme dans son ouvrage sur la modernité en danse, qu'« on dispose de peu d'informations sur le personnage de Mariquita, pourtant célèbre en son temps. Il semble qu'elle ait aussi œuvré comme chorégraphe à l'Opéra Comique de Paris. ». Elle cite un certain nombre de ballets de Mariquita, mais sans la nommer et en ne mentionnant que les librettistes et musiciens. *L'Éveil des modernités – Une histoire culturelle de la danse (1870-1940)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012, p. 65 note 79.

<sup>30</sup> Susan Manning, « The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance », in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, p. 153-166, p. 163.

leur vie et, dans le contexte artistique qui était le leur, ont contribué au contraire, parallèlement aux danseuses modernes, à modifier leur statut et leurs pratiques, ce qui, on l'a vu, allait de pair avec un renouvellement du statut et des pratiques de la danse.

En analysant les rapports de domination et en remettant en question les valeurs et les hiérarchies, le prisme du genre permet de déconstruire l'histoire instituée et de construire une histoire plus proche des faits historiques, plus complexe et plus problématisée<sup>31</sup>. La connaissance des maîtresses de ballet de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, démontre que le mouvement qui a conduit à un renouveau de la danse, de ses représentations et de celle des danseuses, traverse les esthétiques. Elle invite à sortir d'une vision cloisonnée des femmes artistes, pour les considérer plus largement comme personnalités singulières, mais intégrées dans un mouvement collectif. Ce faisant, nous sommes amené-e-s à profondément ébranler certains dogmes actuellement admis dans l'histoire de la danse, et aussi à contribuer à l'histoire des femmes et du genre, qui a ignoré cette activité professionnelle et artistique qui sort des schémas connus.

---

<sup>31</sup> Hélène Marquié, Marina Nordera, « Éditorial », *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, Hélène Marquié, Marina Nordera (dir.), *Recherches en danse* 3, <http://danse.revues.org/986>, consulté le 27 juillet 2017.