



**HAL**  
open science

## Cours de chorégraphie et leçons de danse, pour les artistes, les gens du monde et les autres

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. Cours de chorégraphie et leçons de danse, pour les artistes, les gens du monde et les autres. *Recherches en Danse*, 2022, 11, 10.4000/danse.5430 . hal-04106952

**HAL Id: hal-04106952**

**<https://hal.science/hal-04106952>**

Submitted on 25 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.



## Cours de chorégraphie et leçons de danse, pour les artistes, les gens du monde et les autres

Un nouvel enseignement de la danse en France avant la Première Guerre mondiale

Hélène Marquié

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/danse/5430>

ISSN : 2275-2293

**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**

Hélène Marquié, « Cours de chorégraphie et leçons de danse, pour les artistes, les gens du monde et les autres », *Recherches en danse* [En ligne], 11 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 16 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/5430>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2022.

Tous droits réservés

---

# Cours de chorégraphie et leçons de danse, pour les artistes, les gens du monde et les autres

Un nouvel enseignement de la danse en France avant la Première Guerre mondiale

Hélène Marquié

---

- 1 À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, face à une demande accrue et diversifiée, de nouvelles formes d'enseignement de la danse apparaissent. Ce phénomène résulte pour partie de l'augmentation des formes chorégraphiques<sup>1</sup>, qui rend nécessaire la formation *a minima* d'artistes de la scène, pour partie de l'engouement pour les spectacles de danse amateurs depuis la fin des années 1870, et enfin du développement de l'éducation physique féminine.
- 2 Malgré leur caractère incontestablement fermé et élitiste, les réseaux mondains, depuis les salons aristocratiques jusqu'aux initiatives philanthropiques, vont démocratiser un enseignement amateur de la danse. Ils vont aussi, et surtout, lui donner une légitimité qui n'allait pas de soi dans un contexte où la danse spectaculaire, quand elle n'était pas du grand art à l'Opéra, était considérée comme l'antichambre de la prostitution.
- 3 Excluant les cours privés donnés à son domicile par une professeure, ainsi que l'enseignement des danses de société, l'étude qui suit, limitée à Paris, porte sur l'enseignement destiné *a priori* à des adultes non professionnel·les de la danse et dispensé dans le cadre d'établissements privés pluridisciplinaires. Privés, car hors de l'Opéra de Paris ou de rares opéras, comme celui de Bordeaux, qui forment des professionnel·les, l'idée même d'accorder des fonds publics pour l'apprentissage de la danse, au même titre que la musique par exemple, semble alors insensée : « Si l'on continue, on arrivera à instituer des cours de chorégraphie gratuits<sup>2</sup> », ironise en 1882 un conseiller municipal de Paris, réclamant la réduction du budget de l'enseignement en cessant de créer des cours publics.
- 4 Une première partie de cet article sera consacrée à la présentation de quelques-uns de ces établissements, parmi les mieux installés et médiatisés à Paris (parfois au-delà) et

surtout représentatifs du continuum et des réseaux entre les cercles les plus mondains et une ouverture vers l'éducation populaire. Cette présentation, nécessairement succincte<sup>3</sup>, permettra de comprendre dans quels contextes les cours étaient donnés, par qui, pour quels publics, et la façon dont ils ont pu diffuser des pratiques et même une culture chorégraphique jusque-là réservées au milieu professionnel. Une seconde partie s'intéressera aux contenus que recouvrent les diverses appellations de « cours de danse » et à leurs objectifs, montrant la façon dont, indépendamment de leur diversité, ils convergent et reflètent profondément les évolutions de la danse de l'époque.

## Des établissements pour amatrices mondaines... mais pas exclusivement

- 5 L'enseignement de la danse a bénéficié de nombreuses ouvertures de conservatoires, instituts et autres académies privées dans la vingtaine d'années précédant la Première Guerre mondiale : à Paris, entre autres, Institut des arts, Cours éclectiques, Institut théâtral du Théâtre Pompadour, Université française des Beaux-Arts, Conservatoire Femina-Musica, Conservatoire Renée Maubel, Université des Annales ou Conservatoire Mimi Pinson. La danse n'y est jamais la discipline principale et aucun établissement ne souhaite former des danseuses professionnelles ; mais elle s'impose comme discipline complémentaire, à côté de la musique, du chant ou du théâtre, pour des amatrices et de rares amateurs, ou pour des professionnelles des arts lyrique et dramatique, ou est proposée plus largement parmi des enseignements visant à promouvoir une culture artistique. Les cours sont dispensés presque exclusivement par des danseuses, pour beaucoup maîtresses de ballet.
- 6 Fondé en 1900 par M<sup>me</sup> Le Chevallier de Boisval qui le dirige, l'Institut des arts est emblématique de l'ancrage mondain de ces établissements. Pour un tarif de 8 à 40 francs par mois<sup>4</sup>, on y suit au 9 boulevard des Italiens, domicile de la directrice, des « cours spéciaux à l'usage des gens du monde<sup>5</sup> », cours collectifs ou particuliers de musique, d'histoire de la musique, de dessin ou de danse. Les élèves se produisent dans des matinées, que M<sup>me</sup> Le Chevallier de Boisval organise avec sa fille Marguerite, musicienne et compositrice. On y prépare les concours du Conservatoire, ce qui indique, pour la musique, des ambitions professionnalisantes, d'autant que l'Institut accorde des bourses après examen. Mais, comme pour tous les autres établissements, il n'est pas question de former des professionnelles de la danse, domaine jugé beaucoup trop dangereux pour la décence et la réputation des femmes. C'est Julia Longhi (1856/58-1904), maîtresse de ballet, ancienne danseuse de la Scala de Milan, du Châtelet, de la Monnaie de Bruxelles, entre autres, et occasionnellement M. de Soria, de l'Opéra, qui enseignent la danse ainsi que le maintien. Julia Longhi collabore régulièrement avec les maîtresses de maison pour monter de petits ballets composés par Marguerite et dansés par des artistes de l'Opéra, ou des scènes interprétées par des amatrices et amateurs.
- 7 Plus ouverts, les Cours Éclectiques, « Association mondaine et d'art » fondée en 1897, délivrent des cours de pratique artistique « à l'usage des jeunes gens et jeunes filles du monde<sup>6</sup> » : piano, chant, mise en scène, harmonie et composition musicale, violon, violoncelle, déclamation, mandoline, harpe, orgue et harmonium, dessin et peinture, « danses anciennes et modernes ». L'association organise des concerts dans les salons Flaxland. Les enseignements sont donnés par des artistes réputés et, pour la danse, par

Antoinette Cernusco. Ancienne danseuse de talent ayant dû renoncer à une brillante carrière suite à de graves brûlures lors d'un incendie à l'Opéra de Lyon en 1891, Cernusco s'était reconvertie dans les galas et spectacles mondains, devenant une figure incontournable du Tout-Paris théâtral. Très médiatisée, elle donne également des cours de « danses anciennes et modernes, françaises et étrangères » à son domicile, y accueillant aussi bien des danseuses de l'Opéra que de cafés-concerts et music-halls<sup>7</sup>. Elle enseigne aussi à l'Institut théâtral du Théâtre Pompadour, un « Institut théâtral des plus sélects », « lieu de rendez-vous des amis de l'art, de la bonne et franche gaieté, du charme et de l'esprit<sup>8</sup> », créé comme le précédent en 1897 par le directeur du théâtre, M. Grenier, qui produit des matinées enfantines, des soirées, des conférences et des cours, à peu près les mêmes que les Cours éclectiques, en journée dans la semaine.

Dans le même esprit, l'Université française des Beaux-Arts est fondée en 1911 par Arthur Bloche, dans le Théâtre Réjane, et la danse y est confiée à Ariane Hugon, danseuse à l'Opéra mais pratiquant parallèlement des danses « modernes » d'inspiration duncannienne et adepte de la rythmique dalcrozienne.

- 8 Le Conservatoire Femina-Musica est sans doute le plus médiatisé des établissements mondains d'enseignement artistique. Il est créé en octobre 1907 par Pierre Lafitte, directeur, entre autres, des revues *Femina* et *Musica*. Il n'est pas possible de le développer dans ce cadre, mais on notera que la presse, directeurs et journalistes, jouent par ailleurs un rôle important dans l'ouverture et le fonctionnement de ces lieux artistiques. Les cours du Conservatoire Femina-Musica sont donnés dans l'hôtel des publications de Lafitte, 90 avenue des Champs-Élysées, qui abrite aussi le Théâtre Femina, où sont donnés des conférences et des spectacles, dont de nombreux petits ballets. Dès l'ouverture, on peut y prendre des leçons de diction, de mise en scène, de théâtre, de nombreux instruments, de chant, d'harmonie, de contrepoint et fugue, d'histoire du théâtre et de la musique, ainsi que de danse et de gymnastique rythmique, cours donné par M<sup>lle</sup> Bréchoux selon la méthode de Jaques-Dalcroze, qui vient l'inspecter.
- 9 À la création, les cours sont réservés « aux gens du monde », en nombre limité ; mais perdant rapidement son caractère exclusivement mondain, le Conservatoire Femina-Musica devient un établissement professionnalisant pour la musique et l'art dramatique, même s'il continue à accueillir les amateurs et amatrices, sans limite d'âge<sup>9</sup>. Le prix mensuel passe d'ailleurs de 25 à 50 francs (suivant les classes) par élève pour un cours par semaine en 1907 à 40 francs, mais pour 2 cours en 1908<sup>10</sup>. *La Vie au grand air* annonce 250 dames et jeunes filles ayant suivi les cours en 1908-1909<sup>11</sup>. À la rentrée 1912, le Conservatoire est devenu une école pour « les jeunes gens et les jeunes filles qui veulent faire carrière au théâtre, ou simplement perfectionner un talent amateur<sup>12</sup> ». Des concours ont lieu en fin de saison, comme au Conservatoire national. Et à leur issue, certain·es primé·es sont engagé·es, à l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Gaîté ou encore à l'Opéra de Monte-Carlo, celui de La Haye ou de Boston<sup>13</sup>.
- 10 Mais là non plus, on ne forme pas de professionnel·les de la danse, et la différence de statut avec les arts dramatique, lyrique et la musique est très claire : même si la danse commence à imposer sa présence, notamment avec le recrutement de professeur·es comme Mariquita (1841-1922), qui fait référence en matière de chorégraphie dans la France entière, très médiatisée, maîtresse de ballet à l'Opéra-Comique et aux Folies-Bergère. Elle assure au Conservatoire des cours de danse ancienne et de caractère. M<sup>lle</sup> Maria Martinez et M<sup>me</sup> Mitchin, dont on ne sait rien, lui succèdent, puis, de 1910 à

1913, Jane Hugar (1882-1946), maîtresse de ballet, entre autres, au Théâtre des arts et directrice en 1913 du Théâtre Antoine. M<sup>me</sup> Saga-Reuter donne un cours de gymnastique rythmique, et il y a également des cours de danse pour enfants.

- 11 Bien qu'il mérite une étude à part entière, je ne ferai que mentionner le Conservatoire Renée Maubel, dont la caractéristique est d'être avant tout destiné à la formation de jeunes artistes. La propriétaire et fondatrice<sup>14</sup> avait développé un système d'enseignement original, les élèves ne travaillant pas exclusivement des extraits de répertoire, mais des pièces dans leur entièreté, avec des présentations tous les mois devant des directeurs de salle et la presse. L'intégration de la danse dans l'offre de cours résultait donc d'une nécessité pour la formation des artistes lyriques et dramatiques, compte tenu des nombreux moments de danse figurant dans l'ensemble du répertoire. Des cours d'« esthétique du geste, du maintien et de la physionomie » sont ouverts en 1910, un cours de pantomime cinématographique en 1912, puis un « cours de chorégraphie et danse » en 1913, dispensé par M<sup>me</sup> Etrell, ancienne danseuse de l'Opéra, maîtresse de ballet notamment au Trianon-Lyrique et au Théâtre des Arts. Contrairement à ce que laisse supposer l'intitulé, elle n'enseignait pas la façon de chorégrapier, mais, tous les matins, les ballets des œuvres du répertoire devant être dansés lors des représentations lyriques. À côté de ces cours professionnels, et sans doute pour des raisons économiques, sont ouverts des cours mondains, avec « danses de caractère » et danses de salon, un cours mixte et un cours réservé aux enfants et jeunes filles. On note donc ici aussi un mouvement de diffusion de la danse sous des formes variées, de brassage à la fois des formes de danse et des publics qui, même s'ils ne partageaient pas les mêmes cours, fréquentaient les mêmes lieux, les mêmes enseignantes, et se croisaient.
- 12 Dans ce paysage déjà bien dense, deux établissements nous retiendront davantage. Tout d'abord l'Université des Annales. Colette Cosnier évoque la « mode qui se répand à Paris en ce début de siècle et qui pousse femmes du monde et jeunes filles élégantes à suivre des conférences et des cours dans des lieux où on n'avait pas coutume de les voir, les amphithéâtres de la Sorbonne<sup>15</sup> ». Comme le Conservatoire Femina-Musica fondé la même année, en 1907, l'Université des Annales dispense des conférences et des cours destinés aux femmes. Mais contrairement au précédent, ce n'est pas un conservatoire ; on n'y forme pas d'artistes, son ambition est plus intellectuelle, et elle s'adresse à une audience socialement plus large. Elle est créée par Yvonne Sarcey<sup>16</sup> et adossée aux *Annales politiques et littéraires*, revue fondée par Jules et Adolphe Brisson (époux d'Yvonne Sarcey) en 1883<sup>17</sup>. Le comité d'honneur, formé d'artistes, écrivains et intellectuels, est prestigieux, et les conférences y sont « faites par des hommes illustres et agrémentées d'auditions [concerts de musique et de danse] remarquables<sup>18</sup> ». Yvonne Sarcey souhaite apporter aux jeunes femmes de condition moyenne une culture générale simple, en pratiquant des tarifs modiques. À côté des conférences et des enseignements artistiques, l'Université dispense des cours de mode, de couture, de cuisine et aussi de sténodactylographie sur deux ans<sup>19</sup>. La fréquentation est à l'origine plutôt constituée d'employées et de femmes de la petite bourgeoisie, mais s'étend à des femmes aisées, qui assistent à certains cours, aux conférences et aux *garden-parties* lors des très mondaines « Fêtes de l'Université des Annales ».
- 13 La fréquentation des cours de danse se trouve ainsi élargie. La danse constitue un sujet de choix pour des conférences, presque toujours illustrées par des démonstrations pour lesquelles il est fait appel aux artistes les plus reconnues. Par exemple, « la Danse

grecque », conférence de Bourgault-Ducoudray, avec des danses réglées par Mariquita sur une musique reconstituée par le conférencier et interprétées par Régina Badet, alors étoile à l'Opéra-Comique<sup>20</sup> ; les mêmes interviendront pour « M. Jules Bois : les Visions de l'Inde », où :

« M. Bourgault-Ducoudray a reconstitué, avec des documents authentiques, la musique sacrée des Hindous, et Mariquita, cette femme de génie qui a fait accomplir de merveilleux progrès à la chorégraphie plastique moderne, a, de son côté, reconstitué les pas et les poses sacrés de l'Inde. C'est la belle et hiératique M<sup>lle</sup> Régina Badet qui exécutera cette danse, d'un caractère très chaste, très noble et presque religieux<sup>21</sup>. »

- 14 Mariquita, assistée de quatre répétitrices, enseigne les danses anciennes à l'Université en 1907. Le programme comporte une danse par cycle de quatre semaines, de novembre à mai, à raison d'un cours de deux heures chaque jeudi : des danses anciennes sur la musique du « Ballet du Roi » de *Manon*, de Massenet ; des danses grecques sur *l'Orphée* de Gluck ; des danses champêtres Louis XVI sur de vieux airs à danser ; des danses 1830 sur des musiques de Francis Thomé ; *la Sabotière* sur la musique de *Xavière* de Théodore Dubois<sup>22</sup>. Après la leçon, les jeunes élèves peuvent inviter leurs amies à goûter, et la salle leur est laissée pour parler, s'amuser, danser ou monter de petits spectacles.
- 15 L'Université et la revue des *Annales* vont être actives dans la diffusion de connaissances et de réflexions sur la danse. La revue soutient le développement d'une éducation physique, notamment promue par Demeny, et ouvre un supplément, *Les Jeux et les Ris...*, « pages destinées à la jeunesse et à ses amusements » où, en autres, Henriette Régnier (1869-1932), ancienne danseuse sujet de l'Opéra de Paris, « publiera son cours de Danses Anciennes, illustrées de petits dessins pas plus hauts que cela, mais qui rendront faciles et clairs [sic] un des arts les plus élégants et les plus salutaires de la jeune fille<sup>23</sup> ». On y trouvera régulièrement ses leçons de danse : « La Révérence et les Cinq Positions » (7 janvier 1912), « Danses anciennes » (21 janvier 1912), « Les Pas de Basque et de bourrée » (4 février 1912), « Le Menuet » (25 février 1912).
- 16 Enfin, l'établissement le plus singulier où l'on enseigne la danse est le Conservatoire Mimi Pinson<sup>24</sup>. Après avoir créé en 1900 l'Œuvre de Mimi Pinson, dans le but d'offrir des places de théâtre aux ouvrières et employées parisiennes, le compositeur Gustave Charpentier ouvre en 1902 le Conservatoire populaire Mimi Pinson<sup>25</sup>, « consacré à l'enseignement de la musique vocale, instrumentale et de la danse classique<sup>26</sup> » (s'y ajouteront escrime et pantomime), et réservé aux mêmes « dames et jeunes filles », ouvrières et employées. Les cours sont gratuits, sous réserve de présenter une attestation d'emploi ; un minimum de deux présences par mois et par cours est demandé, sauf cas de force majeure<sup>27</sup>. Les cours ont lieu en semaine de vingt à vingt-deux heures et le dimanche de dix heures à midi, dans des écoles de jeunes filles, des salles municipales, ou des locaux prêtés par des maisons de l'industrie et du commerce de la musique, comme Pleyel. Les élèves sont réparties selon leur domiciliation. Il y a en tout 40 cours en huit divisions d'enseignement<sup>28</sup>, et la septième comporte : « Maintien, pantomime, escrime, danse classique et danse populaire<sup>29</sup> ».
- 17 En 1902 et 1903, les cours sont assurés par Virginie Hugon (1876-1944) et Julia Souplet de l'Opéra, Marie Rat de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, M<sup>lle</sup> Litini de l'Opéra-Comique (danse, maintien, pantomime) et Alice Gillet de l'Opéra. Le programme des cours de 1903 fait état de deux hommes, Albert Aveline et Gustave Ricaux de l'Opéra, mais ils n'apparaissent pas dans les autres sources et n'ont sans doute pas, ou peu, été présents, à la différence des danseuses citées, notamment Hugon et Souplet souvent mentionnées

pour les réalisations de leurs élèves. Antonine Meunier (1877-1972), de l'Opéra, enseigne à partir de 1904, année où Berthe Bernay (1856-1934), professeure à l'Opéra, donne un cours d'ensemble. Les enseignant·es de toutes disciplines sont bénévoles et ne reçoivent que de petites indemnités, pour leurs frais de voiture en cas de pluie par exemple. L'établissement est financé essentiellement par des fonds privés, mais recevra régulièrement des subventions publiques, modestes<sup>30</sup>.

- 18 Il existe à la Bibliothèque nationale de France deux exemplaires du règlement et du programme des cours de 1903, qui s'ouvrent par la reproduction d'un article de *Musica*<sup>31</sup>. Les exemplaires sont identiques sauf, étrangement, en ce qui concerne une photographie illustrant le cours de danse, qui ne figure d'ailleurs pas dans l'original de *Musica*, où elle est remplacée par une image de la répétition d'un chœur. La première version<sup>32</sup> montre sept colonnes d'une dizaine de femmes en robes, bustes inclinés sur le côté et bras en seconde, dont l'unisson laisse à désirer. 70 élèves environ : à Mimi Pinson, et à la différence d'autres conservatoires, pour la danse comme pour la musique et le chant, il s'agit de faire travailler des collectifs : « Le but des efforts du professeur est d'élever le niveau de la classe qui lui est confiée et non pas de faire progresser une élite<sup>33</sup>. » Les professeur·es ont interdiction de donner des cours particuliers. Toutefois, les élèves ont la possibilité de s'inscrire à une audition pour participer aux représentations du Théâtre Mimi Pinson, ce qui, de fait, sélectionne les meilleures et les met en avant lors des spectacles. Pour le premier concert populaire, certaines élèves de Hugon (dans un menuet de Welsh) et de Souplet (dans une pavane chantée) ont représenté l'art chorégraphique.

- 19 La seconde version du programme des études de 1903 montre, à la même page, une photographie avec le même intitulé que l'autre, mais présentant un groupe de six jeunes femmes, en couples, se tenant les mains, les trois du premier plan agenouillées. Une professeure redresse la tête de l'une d'entre elles, en la tenant par le menton et l'arrière de la tête.

Bien qu'en butte à des critiques virulentes, motivées par la crainte que les ouvrières ainsi formées ne veuillent sortir de leur condition, devenir artistes, et que « Mimi Pinson » ne prenne « un orgueil démesuré, et [...] n'ambitionne [...] de s'élever trop au-dessus de la sphère où sa condition l'oblige à se mouvoir<sup>34</sup> », et malgré de constants soucis financiers, le Conservatoire a rencontré un très grand succès, ses élèves se produisant régulièrement dans des spectacles en plein air, aux Tuileries notamment, ou dans des manifestations publiques, y compris en province. Des « filiales » ont aussi été ouvertes à Avignon, Nice, Genève, Alger, Alexandrie ou Berlin. Il n'est pas ici possible de détailler cette aventure, mais il semble bien que ce soit, pour la danse, en France, la première occurrence de cours gratuits, destinés à des amatrices et à des ouvrières<sup>35</sup>. Et malgré les oppositions et les affirmations concernant le strict cadre amateur de Mimi Pinson, plusieurs élèves du Conservatoire deviendront professionnelles après la guerre. Ce panorama de lieux – à la fois différents mais présentant bien des points communs – tracé, demeure la question centrale : quelles danses y enseignait-on ? avec quels objectifs pédagogiques ? et comment ?

## Quelles danses et quelles visées pédagogiques ?

- 20 Cours de danse de ballet, classique, ancienne, de caractère, moderne, pantomime, eurythmie, gymnastique rythmique, maintien : l'intitulé des cours ne permet pas



toujours de préciser ce qui était enseigné et les contenus, lorsqu'on peut y accéder, ne correspondent pas nécessairement à ce que l'on en attendrait au XXI<sup>e</sup> siècle. Par exemple, certains cours de « maintien » correspondent à l'enseignement du répertoire chorégraphique d'ouvrages lyriques ou dramatiques ; ou encore, les cours d'Henriette Régnier à l'Université des Annales en 1912-1913, supposément de « danses anciennes », comportent des « exercices d'assouplissement, qui dérivent directement de la méthode suédoise, avec l'eurythmie en plus », de la respiration, des marches, des danses anciennes (menuet, villanelle, gavotte, courante, sarabande, passe-pied) en première année, des danses hongroise, grecque et orientale, rigaudon, jota aragonaise et tango en deuxième année<sup>36</sup>.

- 21 Une analyse précise des contenus et déroulés des cours dépasserait le cadre de cet article, d'autant que les données sont fragmentaires. Les éléments recueillis permettent cependant de constater un certain nombre de points communs concernant les danses enseignées, les objectifs pédagogiques, et aussi des contradictions entre les pratiques et les déclarations d'intention. Celles-ci visent bien souvent à rassurer sur la respectabilité des cours et le fait qu'ils ne constituent pas une formation professionnalisante qui conduirait les élèves à transgresser les normes de leur classe (aristocratique, bourgeoise ou ouvrière), en s'exhibant sur des scènes de ballet.

« Nous t'apprendrons d'abord la Musique [...]. Avec la Musique, la Danse.

Non pas la danse de salon ou de guinguette, ni d'Opéra, avec jupes courtes, pizzicati et entrechats !

Nous te donnerons le sens vrai de la Danse, celui des danses antiques qui enseignent la grâce, la souplesse, l'élégance de l'attitude et traduisent l'harmonie musicale par l'harmonie du geste<sup>37</sup>. »

Le tutoiement en moins, les perspectives des autres établissements ne diffèrent pas de celles de Mimi Pinson ; ainsi à l'Université des Annales :

« À la danse, on se garde de ployer le corps à la gymnastique lassante strictement exigée par la chorégraphie ; on s'efforce de lui faire sentir l'influence du rythme et de la cadence et, par cette influence, on règle la souplesse de ses mouvements, le charme de sa démarche, la courbe de ses gestes : tout cela d'après la manière antique qu'inspirait la pure beauté et dont le spectacle est autrement agréable que celui de l'évolution trépidante du Ballet fondé sur des conventions irraisonnables<sup>38</sup>. »

- 22 Cependant, malgré ce refus réitéré du spectaculaire et du professionnalisme, quasiment tous les cours étudiés conduisent à des représentations publiques, certes non rémunérées, mais largement annoncées et commentées dans la presse. En 1908, les élèves de Mimi Pinson interprètent même dans les salons de Pleyel un extrait de *Coppélia* chorégraphié par Antonine Meunier<sup>39</sup>. La composante scénique est donc alors beaucoup plus liée à la pédagogie qu'aujourd'hui, avec nos « galas de fin d'année », souvent réservés aux enfants. En outre, même si la danse de ballet est présentée plutôt comme un repoussoir, à la fois antinaturelle et suspecte moralement, dans la réalité, ses pas de base sont bien enseignés.

- 23 Mais ce qui rassemble tous les établissements, ce sont les deux types de danses transmises : les danses antiques (supposément grecques), présentées comme recelant l'essence de la danse, et les danses anciennes, c'est-à-dire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. À Mimi Pinson, l'enseignement de la première année est consacré aux premières :

« La première année est consacrée à l'étude des pures danses antiques : des gestes naïfs, graves, religieux ; des cortèges cadencés, des "menées" lentes, des rythmes précis, sans raideur, sévèrement réglés ; parfois quelque danse populaire ramenée à

sa primitive expression – sans “glissés-jetés”, ni “battements”, ni “saut de chat” – en un mot, tous les exercices de mouvements et de gestes qui permettront à la grâce native des charmantes Parisiennes de se manifester pleinement, sans qu’il en résulte pour elles une fatigue, un ennui, une humiliation, du ridicule<sup>40</sup>. »

- 24 Le programme prévoit la seconde année l’esquisse de « quelques danses anciennes », et pour les meilleures élèves, des pas de danses populaires. On relève cependant d’après les programmes des représentations que les enseignantes ne respectaient pas vraiment ce programme, et mêlaient les deux formes, voire, on l’a vu, du ballet. Dans un contexte plus mondain, l’Université des Annales, avec Mariquita ou Henriette Régner, propose à peu près le même programme évolutif, comme le cycle de 1907 vu précédemment le montrait<sup>41</sup>.
- 25 Le goût pour ces deux styles de danses remonte à la fin des années 1870. Les travaux de Laure Fonta (1845-1915), d’abord de reconstitutions de danses anciennes, puis de danses grecques, appuyés par des musicologues comme Bourgault-Ducoudray et des archivistes comme Théodore de Lajarte, avaient initié un véritable engouement, bien avant l’arrivée d’Isadora Duncan qui a cependant fortement contribué à le renforcer pour les secondes, et bien avant la redécouverte du « baroque » au siècle suivant pour les premières. Les scènes subventionnées, Opéra, Opéra-Comique, Odéon, Comédie-Française, mais aussi les cafés-concerts, cirques et autres les diffusent. Surtout, le public et les amateur·ices, d’abord mondain·es, vont y voir les formes idéales de danses nobles, décentes, dont la pratique est non seulement possible, mais aussi souhaitable pour les jeunes filles et les femmes.
- 26 Sans pouvoir le développer ici, il faut rappeler le contexte de redécouverte et de valorisation de l’art grec d’un côté et de celui des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français de l’autre, perçus comme héritages d’un âge d’or privilégiant l’harmonie et l’ordre tant esthétique que social, et s’opposant à l’époque contemporaine, où le désordre social et la dégénérescence culturelle et morale se seraient manifestés, en danse, par la « décadence » du ballet et le succès de danses frénétiques issues des cafés-concerts ou de danses sociales comme le cake-walk<sup>42</sup>.
- 27 Outre cet ancrage contextuel et l’effet de mode dont elles jouissaient, trois motifs expliquent la récurrence des danses antiques et anciennes dans les cours. Elles étaient suffisamment spécifiques et différentes de la danse académique de ballet pour que les amatrices (et amateurs<sup>43</sup>) ne soient pas éclaboussées par les stigmates accolés aux danseuses et au ballet, symbolisés, par « la jupe courte » ou le tutu : « Il ne s’agit pas ici de *tutu* de mousseline, mais de danseuses drapées à l’antique, nymphes, bacchantes, etc<sup>44</sup>. », écrit un chroniqueur, insistant sur la décence et le charme exceptionnel d’une représentation mondaine, tandis qu’on applaudit longuement les « danses chastes et gracieuses, plus gracieuses d’être chastes<sup>45</sup>... », lors d’une représentation d’*Orphée* par des amateur·ices. Il est clair cependant que sous l’insistance à vanter la décence des danses, se dissimule souvent l’attrait exercé sur le public masculin par des femmes du monde en nymphes et bacchantes, ou en danseuses d’un XVIII<sup>e</sup> siècle supposé libertin. Mais dans le même temps, ces élèves interprètes trouvaient là une opportunité pour sortir, le temps du cours ou du spectacle, des normes du maintien quotidien, et avec l’alibi, précisément, d’apprendre les règles de ce même « maintien », au travers de la danse.
- 28 Deuxième motif, ces danses possédaient une légitimité d’ordre historique. La Grèce était supposée être le berceau naturel d’une danse d’expression, instinctive,

harmonieuse, pure, et non entachée des tares affectant la danse spectaculaire de divertissement et les danses sociales. Et, par un raisonnement un peu spécieux, la noblesse (le sens figuré sous-entendant le sens propre) des danses anciennes ancrées dans l'histoire de la France – la période est au nationalisme – offrait les mêmes gages de respectabilité, permettant d'associer naturellement les deux. Ainsi, dans le cours d'Henriette Régnier : « Les attitudes relèvent surtout des danses grecques, sources de toutes les danses de caractère noble ; les pas de danse sont surtout dans le caractère de nos danses des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : menuet, gavotte, etc<sup>46</sup>. »

29 Enfin, de façon pragmatique, les danses à l'antique ou à l'ancienne ne nécessitaient pas des années de pratique pour produire des résultats valorisants. Par la simplification possible des pas, les menuets, rigaudons, gavottes, etc. pouvaient être adaptés et donner lieu à de « charmants tableaux ». Henriette Régnier incite ainsi les professeurs à composer des danses à partir de combinaisons des exercices enseignés, ports de bras, pas de bourrée, glissades, pas de basque... : « En assemblant divers de ces pas et exercices, il sera facile à l'éducateur de composer soit des variations, soit des danses intéressantes<sup>47</sup>. » Quant à l'enseignement des danses antiques, il semble avoir consisté à la base dans un travail de postures, une exploration plastique, proche de l'expression corporelle, et dans une mise en scène de groupes, de marches lentes et processions. Pour Henriette Régnier, la danse grecque est l'« art suprême et hiératique des mouvements et des attitudes<sup>48</sup> ».

30 Comme le montrent les citations précédentes, on ne vise pas une acquisition technique, mais des qualités de mouvement et d'interprétation, au cœur desquelles on trouve la notion de musicalité. La souplesse n'est ainsi pas à entendre comme une souplesse articulaire, mais comme fluidité des lignes et du mouvement, élégance, harmonie. Rythme, harmonie, pureté de la ligne, expressivité, sont les termes récurrents, congruents avec les valeurs esthétiques de l'époque, tant dans l'Art nouveau que dans la danse, tout particulièrement celle qui sera, plus tard, nommée « danse moderne ». L'expressivité, surtout mise en avant pour les danses antiques, est une composante indissociable de l'apprentissage, ce qui explique la proximité entre les cours de danse et les cours de pantomime (parfois donnés par les mêmes enseignantes). Il s'agit d'acquérir « le rythme harmonieux par lequel les sentiments et les gestes se lient étroitement<sup>49</sup> ».

C'est cette harmonie qui est généralement désignée par « eurythmie », en référence à l'antique. Dans un article consacré à « L'Eurythmie du geste », Mariquita explique :

« L'eurythmie est la combinaison harmonieuse des lignes, des mouvements. Cette définition m'est offerte par le Larousse. Elle me séduit au point que je suis tentée de poser ma plume et de déclarer tout net : Voilà ! [...] Cette formule si simple contient tout l'art de la Danse<sup>50</sup>. »

31 « Le rythme doit être à la base de l'éducation physique de la femme<sup>51</sup> », lit-on dans *Excelsior*. Malgré la diversité des cours et celle de leurs publics, le premier objectif énoncé est d'éduquer les corps féminins par la danse : apprendre grâce, maintien et sens de l'harmonie. La composante de socialisation « féminine » normée est toujours mise en avant, même si des objectifs et compétences plus larges sont aussi présents, pouvant ouvrir à de futures émancipations.

Les termes énoncés plus haut (élégance, harmonie, etc.) sont alors également ceux qui définissent un idéal de féminité ; les qualités physiques traduisant des qualités morales : la pureté de la ligne reflète l'innocence de l'âme.

« Nous cherchons aussi à donner la souplesse des mouvements, l'aisance et le naturel de l'allure, la grâce de l'attitude, qui font le charme de la femme. Cette grâce et ce charme résident surtout dans l'eurythmie et l'harmonie des gestes et des attitudes<sup>52</sup>. »

- 32 Ce propos d'Henriette Régnier dans son ouvrage *L'Harmonie du geste : Exercices de maintien et de grâce à l'usage des jeunes filles*, révèle une vision incontestablement essentialiste et conservatrice des femmes. Toutefois, ce conservatisme est à relativiser, dans un contexte qui ne pouvait pas faire place à une pensée révolutionnaire : un lectorat essentiellement mondain (celui de l'Université des Annales en 1913) à convaincre, et une autrice qui est la deuxième danseuse en France, après Berthe Bernay, à publier un traité à la fois théorique et pratique de la danse, exposant une pédagogie personnelle. Elle veille à rester conforme aux attentes, tout en relevant dans son introduction que, « comme il est d'usage en toutes choses, ce sont des hommes exclusivement – ou peu s'en faut<sup>53</sup> » qui établissent les programmes à l'usage des jeunes filles, et qu'elle propose donc une méthode mieux adaptée.
- 33 Son objectif est aussi de convaincre de la nécessité de développer l'activité physique des jeunes femmes, ce qui n'allait pas de soi, comme le souligne la presse : « La lecture de son livre prouvera que la culture physique de la jeune fille est aussi nécessaire, aussi indispensable que la culture intellectuelle et morale<sup>54</sup> ». D'ailleurs, elle-même ajoute plus prosaïquement un point de vue hygiénique dans son introduction :
- « Nous cherchons à régulariser et développer la respiration, à mettre dans leur aplomb normal les diverses parties du corps, à aider au développement de la poitrine, à assurer le bon fonctionnement des poumons, du cœur et des principaux organes abdominaux, en un mot, à obtenir une bonne santé en activant la circulation<sup>55</sup>. »
- 34 Soit qu'enseigner la danse, sous couvert d'éducation physique, serve à mieux faire accepter un enseignement chorégraphique, toujours moralement suspect, ou qu'à l'inverse, enseigner la danse permette de mieux faire accepter des activités physiques pour les femmes, les deux domaines étaient, à la veille de la guerre, loin de s'opposer ainsi qu'ils l'ont été ultérieurement. Au Congrès d'éducation physique de 1913, Henriette Régnier défend l'art chorégraphique comme base de l'éducation physique des femmes, et *Excelsior* commente :
- « L'éducation physique n'est que trop fréquemment utilisée pour le développement de l'homme. La femme n'est soumise que par exception aux exercices capables de développer sa résistance musculaire et de modifier les altérations de sa stature<sup>56</sup>. »
- 35 Ce lien apparaît encore dans l'enseignement de la danse proposé par une autre structure, Academia, Académie d'Éducation physique et sportive de la Femme, de la Jeune Fille et de l'Enfant, fondée en 1915, et l'une des premières sociétés féminines omnisports<sup>57</sup>. À côté des cours de gymnastique hellénique de Raymond Duncan, donnés par M<sup>lle</sup> Guerrapin, Jeanne Ronsay (1886-1953), qui deviendra une figure marquante de la pédagogie de la danse entre les deux guerres, enseigne la gymnastique rythmique – donnant au printemps ses cours en plein air –, tout en y créant des danses d'inspiration antique<sup>58</sup>. Avec elle, Marylouise May donne des « cours de ballet » ou « de chorégraphie », avec une méthode personnelle, qui « procède à la fois des principes de la saltation antique et des règles les plus rigoureuses de l'entraînement sportif moderne<sup>59</sup> » ; les dimanches, M. Riester et M<sup>me</sup> Lesourd enseignent les danses de salon, anciennes et de caractère, ainsi que le maintien. Enfin, les adhérentes d'Academia

peuvent également suivre en 1916 le cours d'Irène Popard (1894-1950), autre figure marquante pour les générations suivantes.

- 36 Quels bilans tirer des modalités et des contenus de ces cours ? Même si la danse, on l'a dit, demeure excentrée par rapport aux autres enseignements, sa présence témoigne d'une évolution dans les mentalités : elle constitue maintenant une discipline que des femmes « comme il faut » peuvent pratiquer, en amatrices, pour leur plus grand bénéfice. On constate aussi une démocratisation de la danse amatrice. Avec sa pratique, c'est aussi son histoire et ses esthétiques qui deviennent des sujets culturels, donnant lieu à des conférences et des démonstrations, comme à l'Université des Annales par exemple. Et même si ce sont des hommes qui la plupart du temps sont les conférenciers, ces savoirs ont été initiés par des danseuses telles Laure Fonta, et reposent sur les monstrosités d'artistes, considérées comme des expertes de leur domaine. Ce sont d'ailleurs très majoritairement des danseuses qui investissent à la fois le champ de la pédagogie et celui de la diffusion d'une culture de la danse<sup>60</sup>.
- 37 Bien évidemment, depuis notre XXI<sup>e</sup> siècle, la visée de ces cours concernant les femmes relève d'un discours dominant empreint de valeurs sexistes et conservatrices. Mais au-delà des idées reçues ou des déclarations d'intentions, par leurs mises en œuvre, ils témoignent d'un renouveau pédagogique, qui trouvera à s'épanouir après la guerre : concevoir un enseignement de la danse pour toutes les femmes (sans que l'origine sociale conditionne les contenus), et non plus exclusivement pour former des artistes de la scène. Il paraît évident qu'aucune des structures et aucune des pédagogues rencontrées dans cette recherche n'a, du moins à ma connaissance, émis de visée féministe<sup>61</sup>, à l'instar d'Isadora Duncan ou de Loïe Fuller, ce qui, dans les contextes où elles opéraient, n'aurait pas été toléré. Presque toutes les danseuses repérées semblent se couler dans la posture attendue d'elles, mais elles s'en démarquent dans le même temps, en investissant des postures de maîtrise et de professionnalisme dans leurs domaines. Elles ont aussi joui de davantage de considération que les générations précédentes, même si on note parfois une certaine condescendance à leur égard. Collectivement, même sans s'être concertées, elles ont incontestablement participé à un mouvement plus large et synergique d'émancipation des femmes, incluant l'éducation physique et les sports. Leurs enseignements permettaient une pratique physique collective de loisir, ouvrant sur une autre sociabilité, entre femmes, de se réapproprier son corps par l'expérimentation, en mobilisant le plaisir de danser<sup>62</sup>, de délaisser les contraintes vestimentaires en abandonnant les corsets au profit de tenues plus souples, d'investir les espaces – notamment extérieurs<sup>63</sup> – au travers des courses, des sauts, de travailler l'expression des émotions. Autant d'ouvertures nouvelles.
- 38 Pour les enseignantes, beaucoup également maîtresses de ballet, le mixage des techniques, la nécessité de composer de petits ballets, de travailler avec des amatrices, pas toujours douées et sans doute peu disponibles pour produire des spectacles, demandait aussi une inventivité dans les contenus et les pédagogies. L'idée que des danseuses pouvaient penser une pédagogie commençait à s'imposer, au travers des rares ouvrages sur le sujet (Berthe Bernay<sup>64</sup>, Henriette Régnier<sup>65</sup> ou Antonine Meunier<sup>66</sup>), ainsi que par des prises de parole relayées par la presse. Elles ont constitué un socle pour la génération de pédagogues qui s'est épanouie dans l'entre-deux guerres, certaines, comme Jeanne Ronsay, ayant débuté un peu avant 1914. Sur un autre plan, dans les réseaux formés par les publics et les autres artistes, elles ont aussi trouvé des contacts, des appuis et d'éventuelles collaborations pour leurs activités proprement

chorégraphiques, et la presse citait régulièrement leurs noms, que ce soit pour annoncer, pour commenter leurs cours, ou les représentations qui en résultaient.

- 39 Enfin, cette étude rejoint le constat du rôle essentiel joué par les réseaux mondains dans le développement des pratiques de la danse, les carrières de certaines danseuses, ainsi que dans la diffusion d'une véritable culture chorégraphique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci ont été bien étudiés pour la musique et le théâtre<sup>67</sup>, une telle recherche reste à faire en danse. Certes, on connaît l'importance des salons et réseaux initiés par des femmes dans les carrières d'Isadora Duncan et de Loïe Fuller, mais cette implication est bien antérieure et concerne un cercle plus large et des types de danses plus divers.

## BIBLIOGRAPHIE

*Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, Paris, E. Risacher, 1903.

BERNAY Berthe, CHARBONNEL Raoul, *La Danse. Comment on dansait, comment on danse. Technique de Mme Berthe Bernay...* Notation musicale de MM. Francis Casadesus et Jules Maugué, illustrations de M. Valvérane, Paris, Garnier frères, 1899.

BERNAY Berthe, *La Danse au théâtre*, Paris, E. Dentu, 1890.

BERNAY Berthe, *Théorie de l'art de la danse*, Paris, Garnier frères, 1902.

CHARPENTIER Gustave, « L'œuvre de Mimi Pinson », *Musica*, 2 novembre 1902, pp. 19-21.

CHIMÈNES Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la troisième République*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 2004.

COSNIER Colette, *Les Dames de Femina, Un féminisme mystifié*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

GAUTHIER Édouard, « La première sortie de "Mimi Pinson" », *La Revue Théâtrale* 12, juin 1904, pp. 279-280.

HEFF Georges, « Éducation d'étoiles », *La Revue Théâtrale* 43, octobre 1905, pp. 1029-1031.

LE BLOND Maurice, *Mimi Pinson. Œuvre de Mimi Pinson (Conservatoire Populaire). Histoire de Mimi-Pinson*, Paris, Alcan-Levy, 1906.

Mariquita, « l'Eurythmie du geste », *Musica* 123, décembre 1912, pp. 236-237.

MARQUIÉ Hélène, « Exoticism and the Threat of Contagion: Danger or Therapy for Decadent Dance », in HARTLEY Julia, SUWANWATTANA Wanrug, YEE Jennifer (ed.), *French Decadence in Global Context: Colonialism and Exoticism*, Liverpool, Liverpool University Press, 2022, pp. 197-221.

MARQUIÉ Hélène, « Élaborer et transmettre une culture de la danse : initiatives singulières et synergie collective (France 1871-1914) », in FOUCHER Charlotte, MARQUIÉ Hélène, DUHAUTPAS Frédéric (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2022, pp. 131-151.

MARQUIÉ Hélène, « Effervescence et expérimentations, une nouvelle vitalité en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in CAPPELLE Laura (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident. De la préhistoire à nos jours*, Paris, Seuil, 2020, pp. 143-155.

POOLE Mary Ellen, «Gustave Charpentier and the Conservatoire Populaire de Mimi Pinson», *19<sup>th</sup>-Century Music*, n° 3, vol. 20, 1997, pp. 231-252.

RÉGNIER Henriette, BOUCHOR Maurice (poésies), *Chansons animées avec jeux, gestes, danses...*, mélodies recueillies et transcrites par M<sup>lle</sup> H. Régnier, harmonisées par Jules de Brayer, Paris, A. Colin, 1920.

RÉGNIER Henriette, *L'Harmonie du geste : exercices de maintien et de grâce à l'usage des jeunes filles*, croquis de Paul Renouard, figures schématiques de André Meaux-Saint-Marc, musique de Gluck, Grétry, Neveu, Sacchini, Rigel, Paris, Armand Colin, 1913.

VADOL Henri, « La femme ne doit pas ignorer la danse », *Excelsior*, 19 mars 1913, p. 2.

## Sources

Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds divers.

*Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris.*

*Conservatoire (Le) populaire de Mimi Pinson. Règlement. Méthodes d'enseignement. Spécimen du programme d'enseignement. Tableau des cours (1903)*, Bibliothèque nationale de France, 8-RO-2845.

*Programmes de l'Université des Annales* Bibliothèque nationale de France, 8-RJ-2277.

## Presse

*Annales politiques et littéraires (Les)*

*Aurore (L')*

*Comœdia*

*Constitutionnel (Le)*

*Écho de Paris (L')*

*Excelsior*

*Figaro (Le)*

*Journal (Le)*

*Loi (La)*

*Nation (La)*

*Petit Journal (Le)*

*Temps (Le)*

*Vie au grand air (La)*

## NOTES

1. MARQUIÉ Hélène, « Effervescence et expérimentations, une nouvelle vitalité en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in CAPPELLE Laura (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident. De la préhistoire à nos jours*, Paris, Seuil, 2020, pp. 143-155.
2. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 6 décembre 1882, p. 871.
3. Elle est développée dans une étude en cours portant sur la danse dans les cercles de sociabilité de 1871 à 1919.
4. À titre de comparaison, au même moment (saison 1899-1900), le prix des places au Théâtre du Châtelet allait de 1,5 à 36 francs.
5. *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, Paris, E. Risacher, 1903, p. 25.
6. *La Nation*, 26 novembre 1897, p. 3.
7. HEFF Georges, « Éducation d'étoiles », *La Revue Théâtrale* 43, octobre 1905, pp. 1029-1031.
8. *La Loi*, 8 septembre 1897, p. 3.
9. *Le Journal*, 20 janvier 1911, p. 7.
10. Bibliothèque historique de la ville de Paris, 8-PRO-0156 ; *Comœdia*, 31 octobre 1908, p. 3.
11. *La Vie au grand air*, 9 octobre 1909, p. 8.
12. *Comœdia*, 26 septembre 1912, p. 3.
13. *Comœdia*, 26 octobre 1909, p. 2 ; *Ibid.*, 30 septembre 1910, p. 1 ; *Le Figaro*, 30 septembre 1910, p. 4.
14. Renée Maubel, professeur de chant, possédant un hôtel au 10 rue de l'Orient où se situait le Conservatoire, acquit progressivement les n<sup>os</sup> 8, puis 6 et 4, pour y faire construire un théâtre, achevé en septembre 1913, aujourd'hui Théâtre Galabru. Les archives, programmes et coupures de presse concernant le Conservatoire sont à la Bibliothèque historique de la ville de Paris.
15. COSNIER Colette, *Les Dames de Femina. Un féminisme mystifié*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 147.
16. Yvonne Sarcey (1869-1950), femme de lettres, était aussi la fille du critique de théâtre Francisque Sarcey.
17. Publiée jusqu'en 1939.
18. *Les Annales politiques et littéraires*, 18 avril 1909, p. 379.
19. Programmes de l'Université des Annales, Bibliothèque Nationale de France, 8-RJ-2277.
20. *Le Figaro*, 9 mars 1910, p. 6.
21. *Les Annales politiques et littéraires*, 18 avril 1909, p. 379.
22. *Ibid.*, 6 octobre 1907, p. 333.
23. *Ibid.*, 17 décembre 1911, p. 617.
24. Du nom du célèbre personnage de grisette créée par Alfred de Musset en 1845 dans *Mimi Pinson*, *Profil de grisette*, repris dans *Scènes de la vie de Bohème* (1851) d'Henry Murger et devenue emblématique des jeunes ouvrières ou employées parisiennes. Le personnage est proche de l'héroïne éponyme de *Louise*, « roman musical » composé par Gustave Charpentier et créé en 1900 à l'Opéra-Comique.
25. Le Conservatoire sera ouvert jusqu'en 1939.
26. *Le Conservatoire populaire de Mimi Pinson. Règlement. Méthodes d'enseignement. Spécimen du programme d'enseignement. Tableau des cours* (1903), Bibliothèque nationale de France, 8-RO-2845, p. 6.
27. *Ibid.*, p. 7.
28. Les autres étant : Solfège élémentaire et théorie musicale ; Solfège supérieur, chant d'ensemble et chorale ; Chant ; Piano, harpe, orgue ; Instruments à cordes ; Instruments à vent et à percussion ; Conférences sur l'Art populaire. *Le Conservatoire populaire de Mimi Pinson, op. cit.*, p. 6.
29. *Ibid.*



30. En 1902, 1 500 francs de la ville de Paris, 1 000 francs du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et 100 francs du ministère du Commerce. Les souscriptions privées s'élèvent à 4 900 francs (2 100 attribués à la fondation du Conservatoire, 2 800 à l'achat de places à l'Odéon, à l'Opéra-Comique et à la Comédie-Française). *Le Conservatoire populaire de Mimi Pinson*, op. cit., p. 7.
31. CHARPENTIER Gustave, « L'œuvre de Mimi Pinson », *Musica*, 2 novembre 1902, pp. 19-21.
32. Cliché Branger-Doyé. Cours de danse dans l'école de jeunes filles 10 bis passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts. *Le Conservatoire populaire de Mimi Pinson*, op. cit., p. 4.
33. *Ibid.*, p. 9.
34. *Le Constitutionnel*, 31 mai 1904 p. 2.
35. Contrairement à la musique, laquelle était enseignée dans la France entière aux populations ouvrières et rurales dans les écoles ainsi que dans les institutions orphéoniques, dont la première, à Paris, date de 1835.
36. Programmes de l'Université des Annales, op. cit.
37. *Le Conservatoire populaire de Mimi Pinson*, op. cit., p. 11.
38. GAUTHIER Édouard, « La première sortie de "Mimi Pinson" », *La Revue Théâtrale* 12, juin 1904, p. 279.
39. *L'Aurore*, 3 février 1908, p. 2.
40. *Le Conservatoire populaire de Mimi Pinson*, op. cit., p. 9.
41. *Les Annales politiques et littéraires*, 10 juin 1907, p. 333.
42. MARQUIÉ Hélène, « Exoticism and the Threat of Contagion: Danger or Therapy for Decadent Dance », in HARTLEY Julia, SUWANWATTANA Wanrug, YEE Jennifer (ed.), *French Decadence in Global Context: Colonialism and Exoticism*, Liverpool University Press, 2022, pp. 197-221.
43. Si les danses antiques semblent avoir été presque exclusivement pratiquées par des femmes dans les contextes étudiés, les danses anciennes, comme le menuet, du fait de leur caractère social, pouvaient accueillir parfois des jeunes gens comme partenaires.
44. *L'Écho de Paris*, 29 avril 1907, p. 1.
45. *Le Petit Journal*, 13 mai 1907, p. 2.
46. RÉGNIER Henriette, *L'Harmonie du geste : exercices de maintien et de grâce à l'usage des jeunes filles*, Paris, Armand Colin, 1913, p. 5.
47. *Ibid.*, p. 83.
48. *Ibid.*, p. 2.
49. Mariquita, « l'Eurythmie du geste », *Musica* 123, décembre 1912, p. 236.
50. *Ibid.*
51. VADOL Henri, « La femme ne doit pas ignorer la danse », *Excelsior*, 19 mars 1913, p. 2.
52. RÉGNIER Henriette, op. cit., p. 5.
53. *Ibid.*, p. 1.
54. *Le Temps*, 20 décembre 1912, p. 6.
55. RÉGNIER Henriette, op. cit., p. 5.
56. VADOL Henri, op. cit., p. 2.
57. Academia est fondée en avril 1915 par Gustave de Lafreté, journaliste à *Excelsior*, journal qui parraine la revue *Academia*, fondée quant à elle en 1910 par Pierre Lafitte, lui-même créateur de *Femina* et de *Musica*. Academia est donc relié au réseau de Pierre Lafitte, comme le conservatoire Femina-Musica, la revue *Femina sport*, etc.
58. Voir la revue d'Academia, *Les Sports féminins : Revue mensuelle d'Éducation Physique, de Sports, de Jeux divers, d'Enseignement et d'Art appliqués à la Femme, à la Jeune Fille et à l'Enfant*.
59. *Le Journal*, 16 octobre 1915, p. 4.
60. MARQUIÉ Hélène, « Élaborer et transmettre une culture de la danse : initiatives singulières et synergie collective (France 1871-1914) », in FOUCHER Charlotte, MARQUIÉ Hélène, DUHAUTPAS Frédéric (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2022, pp. 135-155.

61. Henriette Régnier adopte même après la guerre une posture très conservatrice, tant au point de vue social qu'au point de vue esthétique, s'opposant à toutes les danses de société nouvelles.

62. RÉGNIER Henriette, *op. cit.*, p. 2.

63. Un grand nombre de cours ou de prestations se faisaient en plein air.

64. Voir BERNAY Berthe, *La Danse au théâtre*, Paris, E. Dentu, 1890 ; avec CHARBONNEL Raoul, *La Danse. Comment on dansait, comment on danse. Technique de Mme Berthe Bernay,...* Paris, Garnier frères, 1899 ; *Théorie de l'art de la danse*, Paris, Garnier frères, 1902.

65. Outre l'ouvrage déjà cité, réédité en 1922, elle publie, d'abord dans les *Annales*, puis en livre après la guerre, des *Chansons animées avec jeux, gestes, danses*, pour éduquer les enfants à la rythmique à partir de vieilles chansons françaises. RÉGNIER Henriette, BOUCHOR Maurice (poésies), *Chansons animées avec jeux, gestes, danses*, Paris, A. Colin, 1920. L'ouvrage, réédité à plusieurs reprises, a reçu le prix Auguste Furtado.

66. Qui publiera plus tard *La Danse classique (École française). Figures - Sténographie - Dictionnaire*, préface Charles Bouvet, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1931, très inspiré par ses expériences pédagogiques.

67. Voir notamment CHIMÈNES Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la troisième République*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 2004.

## RÉSUMÉS

Dans les débuts de la Troisième République, et surtout au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'apprentissage de danses autres que celles de salon se répand dans la société. L'ouverture dans les années 1900 de conservatoires, instituts, universités et autres établissements d'enseignements artistiques et de diffusion culturelle privés, va permettre le développement de l'enseignement de la danse. Certains sont essentiellement mondains, d'autres destinés aussi à la formation de jeunes artistes dramatiques et lyriques, d'autres enfin davantage tournés vers l'éducation populaire. D'abord plutôt réservés à des femmes aisées, les cours de danse se démocratisent. Danses antiques et danses anciennes constituent alors l'essentiel des enseignements, en continuité avec l'éducation physique. Malgré des visées souvent essentialistes d'apprentissage de la féminité, ces cours ont constitué une ouverture incontestable qui prélude aux grands développements de la pédagogie de la danse, accompagnant une émancipation féminine dans l'entre-deux-guerres.

In the early years of the Third Republic, and especially at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the learning of dances, other than social dances, is spreading in French society. The opening in the 1900s of private conservatories, institutes, universities and other establishments for artistic education and cultural dissemination enabled the development of dance teaching. Some are dedicated to social circles, others to the training of young dramatic and lyrical artists, and others to popular education. Initially reserved for wealthy women, dance classes are becoming more democratic. Dances of antiquity and ancient dances then constitute the main part of the teaching, in continuity with physical education. Despite the often essentialist aims of learning about femininity, these courses constituted an undeniable opening which precluded the great developments in dance pedagogy, accompanying female emancipation, in the inter-war period.

## INDEX

**Mots-clés** : conservatoire privé, danses anciennes, danses antiques, éducation physique, eurhythmie, maintien

**Keywords** : ancient dances, dances of antiquity, deportment, eurhythmy, physical education, private academy

## AUTEUR

### HÉLÈNE MARQUIÉ

Hélène Marquié est professeure à l'université de Paris 8, membre du LEGS (UMR 8238), spécialiste de danse et des questions de genre. Elle a publié *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse* (2016). Après avoir travaillé sur les sources de la féminisation symbolique et professionnelle de la danse au XIX<sup>e</sup> siècle, ses recherches portent sur les productions chorégraphiques et les professions de la danse dans les débuts de la Troisième République, articulant esthétique et histoire culturelle. Elle mène actuellement une étude sur une centaine de maîtresses de ballet actives entre 1871 et 1919, ainsi que sur la place de la danse dans une dizaine d'établissements parisiens et de province. Elle travaille aussi sur les circulations des esthétiques et des modernités à la même époque, les conditions dans les coulisses du spectacle et sur le premier syndicat de la danse.