



HAL
open science

Les Notations Chorégraphiques, repères sur l'école française de danse classique durant la période dite de "Décadence"

Pierre Darde

► To cite this version:

Pierre Darde. Les Notations Chorégraphiques, repères sur l'école française de danse classique durant la période dite de "Décadence". CNSMD de Lyon. 2024. hal-04616588

HAL Id: hal-04616588

<https://hal.science/hal-04616588v1>

Submitted on 18 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Les Notations Chorégraphiques,

Repères sur l'école française de danse classique durant la période dite de "Décadence"

Pierre Darde

Ce projet a bénéficié des aides suivantes :

-Aide à la recherche et au patrimoine en danse du CND.

- Aide aux Projets de recherche dans les établissements d'enseignement supérieur du spectacle vivant de la DGCA.

Ce travail est sous licence [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Un jour Rudolf Noureev m'a dit ces mots :
« N'oubliez-pas que vous avez une école classique. »

Table des matières

Pourquoi ?	6
Avec qui... ? Remerciements	10
Comment ? Méthode	15
I. La Sténochorégraphie d'Antonine Meunier	23
A. <i>Antonine Meunier, repères biographiques</i>	26
B. <i>Particularités du système d'Antonine Meunier</i>	32
C. <i>Les photos de l'ouvrage</i>	34
1. Poses grecques :	34
2. Les photos "cambodgiennes" :	38
3. Poses académiques :	41
D. <i>Les œuvres notées par Antonine Meunier</i>	44
1. Le Ballet de <i>Faust</i> :	46
2. Divertissement de l'opéra <i>Roméo et Juliette</i> de Gounod :	53
3. <i>Salammbô</i> d'Ernest Reyer :	68
4. <i>Les Deux Pigeons</i> :	72
II. La Sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon	81
A. <i>Repères biographiques sur Arthur Saint-Léon</i>	81
B. <i>Particularités du système</i>	88
1. Réception et influences :	91
2. Sur la contestation de paternité de la Sténochorégraphie : les accusations de Léopold Adice :	93
C. <i>Sur les Biographies</i>	96
D. <i>La reconstitution du pas de deux de Giselle</i>	100
1. Entrée (Mono no aware, 13' 30'') :	103
2. Adagio (Mono no aware, 14'35'') :	104
3. Coda Valse (Mono no aware, 16'24'') :	106
III. La préservation du répertoire du Ballet Impérial de Saint-Pétersbourg et le système de Stepanov	111
A. <i>Aventures et mésaventures d'une notation</i>	111
1. Regard sur la méthode :	113
2. Le rôle d'Alexandre Gorski :	115
3. Le troisième homme :	119
B. <i>Les influences françaises et italiennes dans l'école russe de danse classique</i>	126
C. <i>La redécouverte de Petipa</i>	131
D. <i>Reconstitution des œuvres notées</i>	134
1. Variation masculine du <i>Lac des Cygnes</i> , extrait de l'acte 3 (avec des allers et des retours) :	134
2. La variation d'Aurore du 1 ^{er} acte (et des sentiers qui y mènent) :	143
IV. Chutes, soubresauts et relevés du ballet français au 19^e siècle	162

A.	<i>Pendant ce temps, à Paris : l'Académie nationale de danse</i>	164
B.	<i>Méphisto boude le bal</i>	171
1.	Zambelli, les débuts d'une vestale italienne qui deviendra la gardienne du temple :	181
2.	Le ballet de l'Opéra, un ballet d'opéras :	192
3.	La faute à Wagner ?.....	200
C.	<i>Une danse française qui ne s'élevait déjà plus que d'une aile</i>	205
D.	<i>La nomination de Taglioni comme professeur de la classe de perfectionnement</i> ...	212
1.	Le cas Beaugrand :	218
E.	<i>La féminisation croissante du métier</i>	223
1.	L'école des femmes :	225
2.	L'école des hommes :	233
3.	Controverses sur le travesti :	239
4.	Décadence ? Les courbes de la chute du ballet français :	249
Intermède :		254
V. Le 19^e siècle invente la ballerine		256
A.	<i>De la légèreté de la danseuse : la femme soutenue</i>	256
B.	<i>Tutu et maillot</i>	269
C.	<i>La technique des pointes au 19^e siècle</i>	278
1.	Les exercices de cours :	278
2.	La femme sur pointes : Baccelli, Gosselin, Taglioni	287
3.	De la fabrication du chausson français et italien :	297
VI. Les exemples de la Sténochorégraphie : un révélateur sur les avancées techniques de la danse théâtrale durant la première moitié du 19^e siècle		305
A.	<i>Une classe de danse vers 1830</i>	305
1.	Les temps de courante :	307
2.	Les exercices d'aplomb :	308
3.	Pas de Bourrée :	318
4.	Les pirouettes :	320
5.	Exercices de pointes :	326
6.	Les allegros et les temps de vigueur :	327
7.	Avant la douche (ou l'ablution plus probable au lavabo) :	332
VII. Considérations sur la terminologie de la danse classique		334
A.	<i>Réflexions autour du dictionnaire d'Antonine Meunier</i>	334
B.	<i>Sur les positions</i>	348
1.	Les positions des pieds :	348
2.	Les positions des bras :	356
3.	Les positions <i>arabesque</i> des bras :	364
C.	<i>Pousse-café pour digérer la terminologie de la danse classique</i>	368
Conclusion : Vers une définition de l'école française de danse classique ?		374
Bibliographie		386

Annexes :412

Table des illustrations :443

Figure 1: Legrand, L. (1893). Les petites du ballet. Pellet



Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art. Licence ouverte Etalab

Pourquoi ?

Et c'est la vie, hélas ! tout change et rien ne dure.

L'été sort du printemps, du bouton naît la fleur.

Auguste Lacaussade, *La vierge des pamplemousses*, 1897

En tant que professeur de danse classique pour le cursus contemporain au CNSMD de Lyon, je devais, en avril 2020, présenter une de mes classes dans un format de conférence dansée. J'avais fait le choix de sensibiliser mes étudiantes et étudiants à différents systèmes de notation en danse. Ces derniers étant accoutumés à l'improvisation, aux enjeux de la scène de notre temps, aux problématiques de notre société, j'avais eu l'envie, par souci d'une complémentarité liée à la discipline que j'enseigne, de tenter un travail sur des *notations chorégraphiques* élaborées, pour certaines plusieurs siècles auparavant. Il s'agissait d'essayer de comprendre ces écritures et de leur être fidèles en reconstituant les danses dont elles étaient les signes. La conception de cette conférence se voulait pragmatique et sans prétention, cherchant à matérialiser ce qui se cachait derrière ces hiéroglyphes obscurs. Malgré le premier plaisir esthétique que ces partitions peuvent procurer, elles nous parlent avant tout de danse, elles sont codes qu'il convient de décrypter, et ne se contentent pas d'être de charmantes calligraphies à encadrer dans un boudoir. Ces pages immobiles nous renseignent sur les mouvements tracés par nos ancêtres et elles ont été écrites par leurs concepteurs dans ce but.

Nous avons abordé l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, ses pavaues et ses gaillardes, son souci de chanoine de préserver les danses "honnêtes" au-dessus du panier, au lieu des *voltes* douteuses et trop lascives qui prenaient leur place à la fin du 16^e siècle. Nous avons approché aussi la *Sténochorégraphie* d'Arthur Saint-Léon, capable d'inscrire un mouvement en informant sa durée exacte et d'être en phase avec les évolutions techniques de son temps. Pour ce faire, je m'étais appuyé principalement sur l'ouvrage très documenté de Flavia Pappacena sur le sujet¹, ce qui me permit de remonter quelques exercices de cours, notés par le chorégraphe. Cela me laissa songeur sur les évolutions techniques de la danse classique. Nous avons traversé les notions d'effort de Laban, plus parlantes à mes apprentis-danseurs puisqu'ils travaillaient sur ces concepts avec leurs professeurs principaux. La conférence devait se clôturer

¹ Pappacena, F. (2006). *La Sténochorégraphie d'Arthur Saint Léon*. Libreria musicale italiana.

sur une intervention de Raoul-Auger Feuillet et l'exécution d'une joyeuse contredanse, les participants s'évaporant petit à petit, dans les brumes du temps. Le projet de conférence dansée disparut lui aussi, ... mais par apparition de la Covid. Le travail de déchiffrage avait cependant été fait.

Une année plus tard, convaincu par les progrès constatés auprès des apprentis-danseurs et intéressé par la quantité de renseignements que peuvent procurer ces reconstitutions chorégraphiques, je renouvelais l'expérience, mais cette fois-ci avec des classes du cursus classique. Nous avons remonté un fragment du *Roméo et Juliette* de Gounod, sauvé de l'oubli, cette fois, par Antonine Meunier (1877-1972), personnalité sur laquelle nous reviendrons très souvent dans ce compte-rendu de recherche. Son système de notation, peu connu, fut publié en 1931 et reste une somme d'information considérable sur une période de la danse peu explorée, et aussi communément dénigrée : celle couvrant le début de la 3^e République jusqu'à la Première Guerre mondiale que les historiens s'accordent, en général, pour l'intituler « période de décadence », tout au moins en ce qui concerne le ballet français. Cette condamnation sans appel semble s'être relativisée toutefois en raison de l'intérêt assez récent pour cette époque dite "Belle".

Durant la reconstitution de ce divertissement de *Roméo et Juliette*, il semblait clair qu'un bon niveau technique était nécessaire pour exécuter cet exercice de corps de ballet, dont les finesses compositionnelles relativisaient justement la notion de décadence du ballet de l'Opéra de Paris à cette période. Ayant remonté cet extrait avec les classes de filles de Mme Marie-Françoise Géry², professeur au CNSMD de Lyon et qui fut élève elle-même de Mme Christiane Vaussard, il fut très intéressant de voir apparaître une lignée nette entre l'ouvrage noté par la partenaire de Carlotta Zambelli (Mlle Meunier tenait des rôles de travesti comme cavalier de la grande danseuse italienne), et la vivacité apparentée à la pédagogue renommée que fut Vaussard.

Ces expériences, liées, entre autres, à deux systèmes de notation portant le même nom, *sténochorégraphie*, et renseignant sur les évolutions techniques de la danse classique française, m'ont donné envie de tracer de plus près ses métamorphoses. S'il existe encore des points communs dans nos pratiques scéniques et de studio actuelles, certains aspects de notre école ont aussi disparu : les stratégies pour plaire, importantes pour un art si lié au présent, se sont

² Marie-Françoise Géry obtient le premier prix du CNSM de Paris en 1975, avant d'intégrer le ballet de l'Opéra de Paris. Elle poursuivra sa carrière en Allemagne en tant que danseuse étoile à l'Opéra du Rhin de Düsseldorf.

modifiées ; la perception du bon ou du mauvais danseur n'est plus exactement la même. Quarante-vingts années séparent l'entreprise de Saint-Léon de celle de Meunier.

Était-il possible de reprendre certains trous de mémoire d'une pratique qui craint souvent d'être en retard, fragile qu'elle est dans son rapport au temps ? Les notations en danse, à travers notamment la grande force structurelle de la *Cinétographie* Laban, sont souvent apparentées à l'aventure de la modernité. Relève-t-on assez le fait que la danse dite classique s'est construite à travers la volonté d'écrire le mouvement ? Dès les origines de la *Belle danse* la notation opère une sorte de taxonomie du mouvement. Le manuel de Feuillet classifie, à travers des tables, les pas alors en usage. Meunier fait de même dans son livre qu'elle explique n'être qu'un dictionnaire. Les histoires de la danse "savante" et de la notation sont très intriquées dans notre pays, ce qui devait permettre d'éclaircir certains aspects de l'école française de danse classique.

J'ai tenu à faire un crochet, d'une *sténochorégraphie* à l'autre, du côté de Saint-Petersbourg dans les années 1890. En effet, cette décennie vit fleurir, sur la scène du Théâtre Mariinski, les œuvres les plus célèbres de la danse classique, liées aux collaborations de Piotr-Ilitch Tchaïkovski et Marius Petipa. C'est à cette période même que fut conçu, par le jeune Vladimir Stepanov, un système de notation très élaboré, et qui rencontra suffisamment l'assentiment des autorités de son époque pour être enseigné à l'école du Théâtre impérial. Son *Alphabet des mouvements du corps humain* sera chargé de préserver le précieux répertoire d'une compagnie qui avait repris le flambeau du ballet classique pour illuminer la *Venise de la Baltique*. J'espère que ce détour permettra un contrepoint intéressant, en se superposant aux événements nombreux de la fin du 19^e siècle à Paris.

Les systèmes de notation du mouvement, même s'ils restent sujets à interprétation, apportent beaucoup moins d'ambiguïté qu'une chorégraphie écrite simplement à l'aide du vocabulaire de la danse. J'avais vu danser, excellemment, à l'époque, certains exercices de Michel Saint-Léon, père d'Arthur, reconstitués par M. Jean Guizerix (*carnets 1830*), ce qui inspire peut-être ma démarche d'aujourd'hui. Il m'a semblé, en parcourant ces cahiers que dans pas mal d'exercices, et notamment dans les *entrées*, certains termes prêtaient à confusion, le langage de la danse ayant évolué au cours des années, selon les écoles et les pays. Également, malgré l'adjonction d'une partition musicale destinée à l'exercice, la formulation quant à la durée des actions y reste imprécise. Les notations peuvent apporter des informations lexicales et temporelles plus rigoureuses.

En 1932, dans le journal *Ric et Rac*, le critique musical Dominique Sordet écrivait à la sortie du livre d'Antonine Meunier :

La danse théâtrale est un langage savant qui obéit à des usages et à des règles et ne prend sa valeur expressive que s'il satisfait d'abord aux exigences d'un alphabet et d'une grammaire étroitement codifiée. Or ce langage compliqué n'est fixé nulle part. Il se transmet dans les cours de danse et dans les théâtres par simple tradition orale. Il risque, à tout instant, de se corrompre. En fait, d'une génération à l'autre, la terminologie chorégraphique subit des altérations profondes et les mêmes mots cessent de désigner les mêmes choses. Comme tout langage vivant, celui de la danse évolue. C'est normal et même nécessaire. Néanmoins, on manque un peu trop de points de repère, [...].
(Sordet, 1932, p.6)

Les notations nous ramènent souvent au problème de la terminologie de la danse. Nous aborderons aussi ce sujet complexe à travers ces recherches, justement pour tenter d'ériger quelques phares de loin en loin pour aider, parfois aussi perturber, notre voyage dans le temps.

Avec qui... ? Remerciements

Ce projet n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien des nombreuses personnes qui ont bien voulu prêter leur aide autour de cette recherche.

Je tiens à remercier tout d'abord M. Davy Brun qui m'a informé du dispositif d'*Aide à la recherche et au patrimoine en danse*, mis en œuvre par le CND. Mis en contact avec M. Laurent Barré, responsable du service *Recherche et Répertoires chorégraphiques* au CND et Mme Anne-Christine Waibel, son assistante, j'ai pu, avec leurs conseils, constituer mon dossier de candidature. Merci également aux équipes de la médiathèque du CND pour leur aide lors de mes séjours à Paris. Les efforts conjugués du CND, du CNSMD L et de l'Université Lyon 2 ont permis de donner à mon travail une exposition publique particulière le 2 décembre 2022 à Lyon, qui vit la première projection du film de recherche *Mono no aware*, et l'organisation d'un évènement intitulé *L'École française de danse classique à l'épreuve des notations*. Y participèrent des hôtes d'une rare qualité : Mmes Laura Cappelle et Hélène Marquié, ainsi que M. Thierry Malandain.

Merci à M. Yoshi Matsuzawa, professeur d'Histoire de la danse au Japan Women's College of Physical Education à Tokyo. Il fut le premier à me sensibiliser aux multiples talents du personnage trop méconnu qu'est Arthur Saint-Léon. Il fallait, peut-être, que je me sois éloigné de la France pour m'en rendre compte et m'intéresser à son système de notation.

Ayant dû continuer à constituer mon dossier, et trouver notamment d'autres aides financières, je remercie Mme Isabelle Fuchs, inspectrice et conseillère de la création artistique, qui m'a mise en relation avec M. Philippe Le Moal, inspecteur de la création artistique. Grâce à lui, j'ai pu prendre connaissance des possibilités offertes par les *Projets de recherche dans les établissements d'enseignement supérieur du spectacle vivant*. Mme Isabelle Fuchs a bien aimablement accepté de me relire et de me conseiller sur ce compte-rendu de recherches.

Je remercie également, Mme Florence Roy, pour ses conseils et ses retours lors de la constitution du dossier.

M. Thierry Malandain a eu la gentillesse de m'envoyer très vite une lettre de recommandation, alors qu'il partait le lendemain en tournée à Budapest. Nos échanges ont toujours été passionnants, M. Malandain possédant un savoir très rare sur les sujets que je voulais aborder. Il est l'auteur notamment d'un très intéressant article sur Mlle Antonine Meunier, regorgeant

d'informations qui m'étaient jusqu'alors inconnues. C'est avec la même générosité qu'il m'a toujours renseigné sur des points qui restaient pour moi obscurs durant le temps de mes explorations.

M. Mathieu Ferey, directeur du CNSMD de Lyon, m'a assuré très rapidement de son soutien et de celui du conservatoire pour concrétiser ce projet. Sa secrétaire, Mme Karine Pili, m'a fourni les informations nécessaires à la constitution du dossier. M. Alain Poirier, qui fut longtemps directeur de la recherche au sein de l'établissement, m'a exprimé ses plus vifs encouragements. Mme Anne de Fornel, qui lui a succédé, et M. Bastien Blanchon, responsable de la médiathèque Nadia Boulanger, m'ont aidé à porter ce travail à la connaissance du public. Mme Héloïse Lecomte, cheffe du service communication, lui a donné toute la visibilité possible sur nos plateformes. Précisons que la recherche, au CNSMD de Lyon, était jusque-là circonscrite au seul département musical et aux mémoires rédigés par les étudiant.e.s au sein de la FDCA.

Mme Morgane Milhat, ex-directrice de la médiathèque Nadia Boulanger du CNSMDL, m'a conseillé avec bienveillance sur l'utilisation du traitement de texte Word, afin de pouvoir rédiger correctement ce travail de recherche, et m'a informé des principes de base gouvernant les citations et les bibliographies avec APA. Mme Nathalie Castinel m'a été d'un immense secours quant à l'emploi de la feuille de style en usage dans ce conservatoire. Elle m'a conseillé également avec patience sur la manière de présenter ma bibliographie, exercice fort complexe.

Merci à Mme Kylie Walters, alors directrice du département des études chorégraphiques du CNSMD L, pour les facilités accordées lors de la journée de tournage du film destiné à fixer les reconstitutions faites d'après les différentes notations, ainsi que pour avoir autorisé un maximum de nos étudiantes et étudiants, en modifiant leur emploi du temps, à venir assister à la première restitution de ces recherches, lors de l'évènement du 2 décembre 2022 évoqué plus haut ; à Mmes Anne-Marie Lormeau et Anne-Cécile Nentwig pour les aspects administratifs et budgétaires liés à ce tournage ; à M. Benoit Caussé, pour l'organisation des plannings.

Mes nombreux passages à Paris se sont trouvés favorisés et allégés par la gentillesse de Mme Amy Swanson qui a bien voulu me loger. Il était bien agréable de profiter de sa grande connaissance de l'œuvre d'Isadora Duncan, dont elle reproduisit autrefois les danses avec une grande beauté.

Durant ces voyages parisiens Mme Sylvie Jacq-Mioche, historienne de la danse, également enseignante à l'École de danse du Ballet de l'Opéra de Paris, a bien voulu m'accorder de son temps et de sa grande expérience pour me conseiller dans ce domaine nouveau pour moi. Ses

remarques m'ont permis de ne pas trop me noyer dans l'océan d'informations généré par mes investigations. Mme Jacq-Mioche m'a également fait l'honneur de me relire et de me suggérer certaines pistes afin d'affiner mon propos.

M. Romain Feist, musicologue et conservateur à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, m'a généreusement communiqué de nombreux documents concernant Antonine Meunier et Michel Saint-Léon. M. Matteo Sartorio, Directeur du Museo Teatrale alla Scala à Milan, m'a aimablement envoyé les copies des manuscrits rares que sont les *Méthodes de Cesare Coppini et de Caterina Beretta copiées pour l'élève Pierina Legnani*, et qui renseignent sur les données techniques de l'École de Milan, qui inonda, au 19^e siècle, les scènes européennes et mondiales des talents qu'elle développait.

De grandes Étoiles de l'Opéra de Paris ont bien voulu me recevoir afin de me faire part de leur passé, de leurs expériences en tant que petits rats, de leurs souvenirs de Carlotta Zambelli ou de Lioubov Egorova... C'est ainsi que Mmes Christiane Vlassi et Jacqueline Rayet ont accepté de s'entretenir avec moi (annexes 1 et 3). Des extraits de ces entretiens viendront s'insérer au fil de ce compte-rendu de recherche, et seront mis en annexe de ce travail.

M. Gilbert Mayer, considéré comme un des plus grands représentants de l'école de danse classique française, m'a également fait la faveur d'une chaleureuse entrevue autour de ce sujet qu'il connaît si bien comme professeur international (annexe 2). M. Mayer fut un de mes premiers maîtres et encouragea mes parents à m'inscrire au concours d'entrée de l'École de danse du Ballet de l'Opéra de Paris. Sans lui, sans doute je ne serais pas devenu danseur.

J'ai été, durant ces deux années d'investigations, fortement soutenu dans ma démarche par l'homme qui s'est imposé comme le gardien de la tradition du ballet classique en France. Avec beaucoup d'intérêt et de compréhension, M. Pierre Lacotte a porté un œil sur les avancées de mon travail. Il fut une des rares personnes à posséder une connaissance approfondie de la sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon, puisqu'il avait remonté, en 1975, le pas de six de la Vivandière grâce à ce système de notation. J'ai appris malheureusement son décès, survenu entre le début de ces recherches et leur aboutissement. Je voudrais saluer sa gentillesse et sa facilité d'accès, la passion aussi qui l'animait sur les sujets abordés dans ce compte-rendu de recherche. Nos conversations me manquent et je les continue profondément en moi. Grâce à lui, j'ai pu remonter un solo masculin du divertissement du *Roméo et Juliette* de Charles Gounod, non noté, et qui apparaît dans le film associé à ces recherches.

M. Laurent Choukroun, chef de chant à l'École de danse de l'Opéra de Paris, accompagnateur renommé, a bien voulu fouiller dans ses archives pour me communiquer la partition de cette variation homme.

M. Gakuro Matsui, danseur étoile au Norske Ballett d'Oslo, a accepté de travailler et d'interpréter ce solo et l'a enregistré pour le faire apparaître dans le film. M. Matsui fut un de mes tout premiers élèves, alors que je commençais à enseigner à Tokyo en 2000. Le talent du jeune homme m'avait frappé et j'avais aidé son insertion au sein de l'École de danse de l'Opéra de Paris. Vingt-deux ans plus tard, son enthousiasme, son talent, ses qualités humaines sont intactes.

Les films *Mono no Aware* et *le Dictionnaire d'Antonine Meunier* ont été rendus possibles grâce à la contribution de nombreux (et parfois très jeunes) talents. J'ai eu tout d'abord l'immense chance de collaborer avec M. Didier Serciat pour la réalisation de ces films. Son sens du détail et son professionnalisme ont constamment rehaussé mes propositions. À la fois passionné de danse, respectueux des danseurs, curieux de ce métier, lui-même et sa compagne, Mme Deborah Salmir, danseuse et anciennement professeure au CNSMD L, ont été cameramans lors de la journée de captation. De nombreuses heures de montage se sont ensuivies...

Nous avons pu, grâce à la bienveillance de Mme Coralie Cadène, cheffe du Patrimoine Costume de l'Opéra de Paris et de ses assistantes, Mmes Victoria Fischbach et Valérie Dubus, habiller au mieux nos étudiants. Ce travail fut complété au CNSMDL par les bons soins de Mme Claude Murgia, responsable de nos costumes.

Mme Séverine Forlani, cheffe de service de la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, a accepté de me faire découvrir la collection de chaussons anciens qu'elle recèle, et d'examiner avec moi les reliques d'une Taglioni, d'une Livry ou d'une Karsavina...

M. Alexandre Laforest et Mme Serena Galati, tous deux enseignants à l'Atelier du Griffon de Villeurbanne ont facilité la participation de quatre de leurs élèves maquilleurs-perruquiers le jour du tournage. C'est ainsi que Mlles Romane Chevet, Chloé Alran, Laura Charra et Camille Gonzalez ont coiffé et maquillé nos solistes avec à la fois créativité et souci historique.

Mme Jahye Euh, au piano, et Mme Mathilde Pinget, au violon, ont avec beaucoup d'attention accompagné les pas de nos étudiantes et étudiants. M. Ryuichi Tsushima, mon beau-père, 8^e dan de shodō, nous a fait bénéficier de son art en réalisant la calligraphie pour le titre du film.

Mme Anne Martin, qui fut une des muses de Pina Bausch et un professeur hors-pair au CNSMD de Lyon, m'a fait la gentillesse d'interpréter, pour le générique du film, une chanson écrite par Antonine Meunier. Elle fut accompagnée par notre excellent pianiste M. Timothée Hudrisier.

Mlle Marie-Françoise Géry fut mon assistante lors de la préparation de ce tournage. Professeure de la classe des filles depuis plusieurs années au CNSMDL, ses élèves bénéficient de son immense savoir et expérience de danseuse et de pédagogue. Les danses ici remontées, souvent très techniques, n'auraient jamais pu être exécutées avec cette précision sans la formation solide et la haute exigence artistique du métier qu'elle leur transmet.

Il me faut louer l'engagement de nos étudiantes et étudiants du CNSMDL qui, à côté de leurs plannings habituels de cours, se sont investis dans cette recherche. J'ai tenu également à faire participer quelques élèves en cursus contemporain, capables de faire preuve d'un excellent niveau dans leur discipline complémentaire, prenant plaisir à décroiser des danses qui peuvent entretenir aussi de forts rapports artistiques. Merci à :

Milles Magdalen Wood, Caroline Maquignon, Marie-Lou Durand, Sumire Itaya, Aurélie Brunet, Leelou Teillet, Charlotte Skreikes, Capucine Perrot, Pauline Demey, Julia Bihannic, Cassandre Din Thao, Sofia Katerynchuk, Zoé Raoul, Roxana Morasanu, Maelle Follot Nganby Zeba, Lou Hardy, Eugénie Noblan, Clémence Rhode, Léa Vaudrel, Ximena Vazquez Medina, Brune du Perron de Maurin, Orane Bernard, Rose-Wenyl Thoret, Léa Warin d'Houdetot, et MM. Maxime Varrin, Jérémy Mangin, Matteo Valente, Florian Marcellino, et Lino Jaricot.

Enfin, ce travail n'aurait pas été possible sans la patience et le soutien de ma famille. Merci à mon épouse et à mes filles pour avoir accepté mes fréquents voyages parisiens, mes longues heures passées en studio, en bibliothèque et sur mon ordinateur...

Comment ? Méthode

Quand au musicologue s'offre la possibilité d'analyser les milliers de pages composées par un Mozart, un Beethoven ou un Debussy, le chercheur en danse devra se contenter de quelques notations très éparses, de plus de simples extraits d'un ballet. En effet, seule une infime partie du répertoire chorégraphique a été notée, celui-ci ayant survécu avant tout grâce à la tradition orale. La volonté de cette étude est cependant de mettre les notations au centre de la recherche, et d'emprunter quelque peu des méthodes associées généralement à l'analyse musicale grâce aux notations du mouvement.

Si la danse baroque a retrouvé une impulsion il y a une cinquantaine d'année, c'est notamment grâce à l'inlassable travail de déchiffrage et de reconstruction effectué par Mme Francine Lancelot sur le répertoire chorégraphique des 17^e et 18^e siècle. Elle a pu s'appuyer sur les partitions existantes, plus nombreuses pour le répertoire baroque, ainsi que sur l'étude de différents recueils théoriques. La danse baroque était aussi liée au système relativement stable que fut l'écriture Feuillet, qui se perpétua jusqu'au début du 19^e siècle. Il y a donc bien un système d'écriture du mouvement lié à cette esthétique mais pas vraiment d'équivalent en danse classique. Aucune notation n'a prévalu sur une autre, aucune ne rencontra (sauf à Saint-Petersbourg avec le système Stepanov) les faveurs des autorités pour faire partie du système d'éducation des danseurs. Elles restèrent le fait d'inventeurs isolés, sans pouvoir prétendre à une large diffusion.

La danse classique semble a priori ressortir du connu. De ce fait, elle n'a pas besoin d'être redécouverte puisqu'elle n'a jamais cessé d'être enseignée ou représentée au théâtre, et qu'elle fait toujours partie de notre culture. Pourtant « rien de plus bafoué, de plus suspect au public, de plus méconnu par ses protagonistes mêmes que la *danse classique*, cette prétendue vieille rengaine » (Levinson, 1924a, p. 10). Ainsi s'exprimait le célèbre critique André Levinson il y a déjà un siècle. Cet art semble, presque dès sa naissance, participer d'un trop vu sans imprévu, du ressassé, de la règle à oublier. Y-a-t-il même encore des choses à découvrir dans ce domaine ? C'est la question d'ailleurs que l'on m'a plusieurs fois posée, au début de mes recherches. J'espère toutefois que cette étude pourra faire voyager, déplacer les points de vue, aiguïser la curiosité, sur une vieille dame née il y a trois cent cinquante ans, et qui a fait depuis un bon petit tour du Monde.

« Une image vaut mille mots » disait Confucius. Étudier ces deux formes de *sténochorégraphie*, celle d'Antonine Meunier et celle d'Arthur Saint-Léon, impliquait de les réincarner par la danse, de réanimer le répertoire patiemment noté. Ceci a pu être réalisé grâce à une aide aux *Projets de recherche dans les établissements d'enseignement supérieur du spectacle vivant*, attribuée par le ministère de la Culture, de l'*Aide à la recherche et au patrimoine en danse* du CND, et à la collaboration des équipes, et des étudiantes et étudiants du CNSMD de Lyon. J'ai organisé, à côté de leur cursus, des ateliers de recherche qui ont eu lieu une fois par semaine pendant six mois, afin de reconstituer différents exercices et extraits de ballets conservés selon diverses notations. Sans leur passion pour leur art et leur intérêt pour cette démarche, mon travail n'aurait pas été possible. Ils ont aussi abordé cette tâche avec beaucoup d'honnêteté, renonçant à leurs habitudes d'entraînement et d'exécution des pas pour jouer le jeu d'une danse autre, autrement difficile, et avec un respect maximum du style, des qualités, et de ce que j'arrivais à leur transmettre en décryptant tous ces signes. Nous avons ainsi voulu faire "la preuve par le corps", le lot habituel de notre profession.

Le résultat de ces différents ateliers a pu être filmé le 12 mars au CNSMD de Lyon par le réalisateur Didier Serciat et a donné lieu à nos deux petits films réunissant les œuvres, les exercices ou les pas reconstruits. On peut s'étonner du titre japonais (*Mono no aware*) de l'un d'entre eux. Il me semblait cependant approprié, celui-ci évoquant un concept esthétique né de la conscience de l'impermanence des choses. Cette impermanence est en effet au cœur de notre métier. Cette recherche des pas perdus, les parfums particuliers que dévoilaient les signes obscurs des partitions une fois décryptés, et qui en faisaient autant de madeleines de Proust, ressortirent pour moi comme des opérations autant scientifiques que poétiques.

En comparaison de l'art musical, la reconstitution d'une danse par le biais d'une partition se prête à de nombreuses couches d'interprétation, qui sont autant de chances de voir l'œuvre se transformer. Après tout Beethoven couchait lui-même sa musique sur le papier, ce qui ne fut pas le cas de Petipa. Ce fut celui de Saint-Léon mais son système n'est pas aussi détaillé que celui d'un Stepanov par exemple. La notation d'Antonine Meunier, reposant sur le lexique de la danse, exigeait que celui-ci ne changeât pas, ce qui n'est pas toujours de règle, même dans son propre ouvrage. J'ai cherché malgré cela à rester le plus objectif possible, sans faire intervenir mon propre goût ni les connaissances antérieures que j'avais de certaines pièces restées au répertoire. Également, le fait d'avoir travaillé avec de jeunes danseurs, pas encore professionnels, et n'ayant pas d'habitudes techniques ou artistiques trop ancrées, ni d'images d'eux-mêmes à défendre, a probablement aidé la tâche. À cela s'est ajoutée la grande liberté de

n'avoir pas eu à subir de pressions telles que répondre aux attentes d'un public, remplir une salle de théâtre, ou être dans l'obligation de plaire à un commanditaire. Ma démarche s'est focalisée sur des extraits de répertoire, exhumés par le décryptage des signes qui les ont conservés, un peu comme un archéologue part à la recherche d'une civilisation oubliée, même si la cité de mes explorations était la ville même où j'habitais depuis de nombreuses années.

Les ouvrages liés à l'enseignement de systèmes d'écriture du mouvement ont été les piliers principaux de cette recherche, notamment les suivants :

- Meunier, A. (1931). *La danse classique (école française) : figures, sténochorégraphie, dictionnaire*. Firmin-Didot.
- Saint-Léon, A. (1852). *La sténochorégraphie, ou l'art d'écrire promptement la danse*. Par l'auteur. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007>
- Pappacena, F. (2006). *La Sténochorégraphie d'Arthur Saint Léon*. Libreria musicale italiana.
- Stépanow, W. J. (1892). *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. M. Zouckermann. <https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/page/n15/mode/2up>
- Gorsky, A. (2019 [première édition 1899]). *Two essays on Stepanov dance notation*. The Noverre Press.

J'ai consulté ces derniers essais dans la traduction qui en a été faite par R. J. Wiley. L'ouvrage a été publié en 1899 en Russie par l'École du Théâtre impérial de Saint-Petersbourg, sous le titre : *Table des signes pour la notation des mouvements du corps humain, selon le système de l'artiste des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg W. J. Stépanow*. Cette table est suivie d'un deuxième essai *Chorégraphie ; exemples de lecture*, également publié par l'École impériale.

Mes recherches se sont complétées par l'examen d'autres recueils théoriques liés à la danse classique. Il était intéressant de pouvoir les consulter à travers les informations fournies par les sources plus spécifiquement liées aux notations, pas mal de leurs enseignements se recoupant. J'ai particulièrement étudié les publications et manuscrits suivants :

- Adice, G. L. (1859). *Théorie de la gymnastique théâtrale, avec une monographie des divers malaises qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale : la crampe, les courbatures, les points de côté, etc.* Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.

J'ai poursuivi l'étude d'Adice par une lecture de ses quatre volumes manuscrits déposés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et consultables en ligne (voir bibliographie).

— Bernay, B. (1890). *La danse au théâtre*. Dentu.

— Bernay, B. (1902). *Théorie de l'Art de la Danse*. Garnier frères.

— Emmanuel, M. (1896). *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Éd. de Paris-Genève

— Saint-Léon, M. (1829-1830). *Cahier d'exercices pour LL. AA. Royales les Princesses de Wurtemberg*. Manuscrits.

Tous ces ouvrages nous parlent de l'école. Des centaines de ballets ont disparu mais l'école a subsisté, à travers certaines transformations certes. Nourrie par le répertoire, elle le revitalise à son tour, en partie du moins. Cette transmission est restée ininterrompue même si le souvenir de nos danses reste pratiquement définitivement perdu.

Marius Petipa comprenait les systèmes de notation comme des squelettes, inappropriés à rendre compte de la réalité de son art. Conscient du risque de ne remonter que des danses macabres, je me suis attaché à redonner quelque âme à ces carcasses. Là encore, j'ai voulu repousser les considérations subjectives, même si elles sont incontournables à certaines étapes du travail. Il s'est ensuivi un gros travail de documentation, maquettes, photos, musique, contexte, méthodes d'entraînement du danseur, afin d'éviter de porter un "regard moderne" sur les œuvres, quand bien même la tradition nous invite généralement à le faire. Ne me contentant pas de m'improviser chercheur, je m'essayais, en dernier recours et sans leurs diplômes, aux pratiques des prêtres vaudou. Comment faire revivre Brianza, Mauri, Gorski, Zambelli, Mabile ou Meunier dans le corps d'un ou d'une autre ? C'est le délire suave dans lequel je me suis complu : au-delà de la reconstitution espérer la résurrection, comme disait Régina Badet en son temps, se moquant un peu des danseuses instruites de la *Belle Époque* qui cherchaient à faire revivre les danses de l'orchestrique grecque.

À côté d'autres ouvrages modernes, la consultation des biographies et mémoires de Michel Fokine, Ekaterina Vazem, Tamara Karsavina, Nicolas Legat, Cléo de Mérode, ou les témoignages de Berthe Bernay, me furent également d'un grand secours pour comprendre les conditions d'apprentissage des élèves des écoles des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de l'Opéra de Paris.

De nombreux autres documents ont informé ces recherches. Ils proviennent de la consultation des collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (dossiers d'œuvres, microfilms, fonds Deshayes, dossiers d'artistes, collection de pointes anciennes, ...), de la médiathèque du Centre national de la danse de Pantin (fonds Antonine Meunier, ouvrages divers), de la médiathèque Nadia Boulanger du CNSMD de Lyon, des Archives nationales, de ma collection personnelle et des ressources en ligne.

J'ai articulé ce compte-rendu de recherches en sept chapitres. Le chapitre I traite de la sténochorégraphie d'Antonine Meunier, incluant biographie, explication de son système, analyse des œuvres reconstituées. Le chapitre II fait de même autour de la notation d'Arthur Saint-Léon et le chapitre III informe celle de Vladimir Stepanov et de ses suivants, Alexandre Gorski et Nicolas Segueïev. Le chapitre IV aborde la notion de décadence du ballet français à la fin du 19^e, de l'ère de Pedro Gailhard, des transformations vécues par l'École de danse de l'Opéra de Paris durant tout le 19^e siècle, de l'importance des divertissements d'opéra, du travesti. Le chapitre V s'applique à comprendre la construction de l'image de la ballerine au 19^e, de sa légèreté, du tutu, et de l'élaboration progressive de la technique des pointes. Le chapitre VI s'efforce de reconstituer l'entraînement du danseur vers 1830 avec l'aide des exemples de cours sténochorégraphiés par Arthur Saint-Léon. Enfin le chapitre VII examine le lexique de la danse classique et ses transformations, à travers le dictionnaire de l'ouvrage d'Antonine Meunier.

Les sources de ces recherches, réunies dans la bibliographie, ont été divisées en deux parties ; sources anciennes et sources modernes, afin de ne pas surcharger ces listes. Par pure convention, j'ai considéré comme ancien tout document ayant été publié ou rédigé avant 1932, l'année 1931 étant la date de parution de l'ouvrage d'Antonine Meunier. C'est l'ouvrage réellement consulté qui a déterminé le classement de la source. Ainsi les essais de Gorski sur Stepanov se retrouvent dans les sources modernes puisque je les ai compulsés dans l'édition de 2019 traduite par Wiley, même si sa première publication en russe, nous l'avons vu, date de 1899. Ces listes, classées selon l'ordre alphabétique du nom des auteurs, comprennent autant les livres que les articles de journaux, les revues, les émissions radiophoniques, ou les documents iconographiques. Elles suivent, ainsi que les références des sources citées dans le texte, les normes de l'APA 7 en usage pour les travaux de recherche au CNSMD de Lyon.

Les partitions musicales et chorégraphiques, les vidéos, le fonds Antonine Meunier appartenant à la médiathèque du Centre national de la danse de Pantin, les pièces consultées aux Archives

nationales font l'objet de listes séparées. L'abréviation « BmO » désigne la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris. CND est l'acronyme du Centre national de la danse.

Les traductions de l'anglais au français sont de mon fait. Je remercie Mme Jessica Hackett, professeure d'anglais au CNSMD de Lyon, d'avoir bien voulu vérifier celles qui me laissaient des doutes.

Les pièces dont les reconstitutions apparaissent dans le film *Mono no aware* font l'objet d'analyses dans ce travail de recherche. Je les ai fait apparaître en bleu, ces passages prenant vraiment leur sens par le visionnage des chorégraphies qu'ils commentent. Les articles se référant au vocabulaire du dictionnaire d'Antonine Meunier sont rédigés en brun. Ils prennent toute leur clarté par le visionnage du film *Dictionnaire d'Antonine Meunier* (abrégé en *dico* dans le texte). Pour faciliter la tâche de mon lecteur, celui-ci trouvera le minutage exact des extraits des films concernés au cours des analyses, ainsi qu'un lien vers le chapitre de la vidéo commenté par le texte. On trouvera l'intégralité de ces vidéos à la page suivante.



Film 1 : Mono no aware



Film 2 : Le dictionnaire d'Antonine Meunier

I. La Sténochorégraphie d'Antonine Meunier

C'est dans le long couloir de livres de la Librairie de l'Avenue, aux Puces de Saint-Ouen, que je tombais sur l'ouvrage d'Antonine Meunier. Le titre, immédiatement, attirait ma curiosité : *La Danse classique (école française)*. Ce livre pouvait-il prendre ainsi la peine de définir ce qui restait encore pour moi assez obscur, malgré ma longue pratique de cet art ? Mon lecteur s'étonnera peut-être de mon aveu mais, s'il y a certainement une spécificité liée à cette école, sa longue histoire, ses hauts et ses bas, son rôle d'influenceuse, influencée en retour, rendent ses caractéristiques parfois difficiles à saisir. Ce travail tentera d'en donner une meilleure approche.

Mais revenons à Mlle Meunier, pour reprendre le titre de civilité accordé aux danseuses de son époque, et à son ouvrage, *La danse classique (école française) : figures, sténochorégraphie, dictionnaire*, publié à Paris en 1931, chez Firmin-Didot. L'entreprise n'est pas commune. Le livre, illustré notamment de quatre-vingt-treize photos explicitant diverses figures de danse, contenant cinquante-quatre pages de musique, est à la fois un court traité historique sur les notations de la danse et sur quelques-uns de ses théoriciens, un exposé du système de notation inventé par l'autrice elle-même, son application sur certaines œuvres du répertoire de la fin du 19^e siècle que je détaillerai plus loin, et un dictionnaire des termes en usage déterminant les pas de la danse académique. Peu de "chorégraphes"³ s'étaient risqués à écrire le mouvement en ce début du 20^e siècle, et pratiquement aucune femme.

Mlle Meunier fut cependant précédée dans cette tâche par une autre danseuse en la personne de Margaret Morris, qui publia *The Notation of Movement* en 1928 à Londres (Morris, 1928). Les objectifs d'Antonine Meunier n'étaient cependant pas tout à fait identiques à ceux de la chorégraphe britannique. La danseuse de l'Opéra cherchait une écriture utile à la transcription des ballets tandis que le système de Morris voulait s'appliquer au mouvement humain en général. Si l'une était issue du temple de l'académisme, l'autre fut l'élève de Raymond Duncan et adepte de la danse libre. Meunier ne fait pas mention de l'ouvrage dans son historique des notations, ce système né outre-Manche et alors tout récent lui étant probablement inconnu. La

³ Le mot *chorégraphe*, au 17^e et 18^e siècle, désigne la personne qui écrit la danse et non celle qui la compose, même si parfois ces deux personnes ne font qu'une. Le *chorégraphe*, au sens actuel du terme, s'appelait un *compositeur*.

Cinétographie de Laban, publiée également en 1928 à Vienne, n'est pas évoqué non plus (Laban, 1928).

C'est aussi en 1931 que paraît, en France cette-fois, un livre qu'on pourrait penser concurrent, si son approche n'était pas aussi éloignée de celle de Meunier. C'est alors, en effet, que Pierre Conté (1891-1971) publiera son ouvrage *Chorégraphie. Traité d'écriture (écriture de la danse théâtrale et de la danse en général)* (Conté, 1931). D'abord organiste dans sa jeunesse, Conté s'engagera dans l'armée, vivra la Grande Guerre, deviendra par la suite instructeur d'éducation physique. Fort de ces différentes expériences, il élaborera un système de notation du mouvement ingénieux, qui n'est pas sans rappeler celui de Vladimir Stepanov, conçu quarante années plus tôt. Sorte de solfège corporel, il informe les actions du corps à travers des signes musicaux disposés sur différentes portées attribuées aux jambes, aux bras, à la tête ou au tronc (Jacotot, 2015).

Saluer ses prédécesseurs est d'un usage courant, quand on entreprend cette folie de vouloir épingle l'éphémère, de "fixer" la danse. Antonine Meunier rend hommage à Thoinot Arbeau, Raoul-Auger Feuillet, Claude-Marc Magny, Jean-Georges Noverre (qui lui n'a pas inventé de système de notation mais qui avait appris la *chorégraphie*, selon le vieux sens du terme), Charles Jacob Guillemin, Carlo Blasis, Arthur Saint-Léon, Auguste Bournonville, Léopold Adice, ainsi qu'à la tentative de Louis Soret, professeur à l'Université de Genève, inventeur d'un système pour enregistrer les mouvements du corps humain grâce à la photographie. Ce dernier procédé pourrait se rapprocher des travaux d'Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey, mais le système de Soret ne permet de suivre le mouvement que de certains points du corps, sur lesquels sont fixés des petites lampes électriques. Antonine Meunier fut aidée dans sa recherche par deux bibliothécaires de l'Opéra de Paris, M. Charles Bouvet, qui préfaça l'ouvrage, et M.J.G. Prod'homme.

Si l'appellation de son système, la *sténochorégraphie*, est un écho direct à l'ouvrage d'Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie ou l'Art d'écrire promptement la danse*, publié à Paris en 1852, les deux méthodes sont cependant fondamentalement différentes. Meunier opte pour une abréviation des termes utilisés par la danse classique, agrémentée de différents symboles précisant le pas ; le système de Saint-Léon, lui, serait plus proche de l'homme bâton. En 1792 Samuel Taylor publia, à Paris, son *Système universel et complet de Sténographie, ou manière abrégée d'écrire, applicable à tous les idiomes*. Son ouvrage visait en effet à l'universalité en matière de rédaction rapide à la fin d'un 18^e siècle marqué par l'esprit des Lumières. C'est également ce rêve de langage universel que caressaient un Noverre et un Dauberval dans le

domaine de la danse (Pappacena, 2006, p. 63). Si étymologiquement parlant *sténographie* signifie écriture resserrée, l'appellation choisie par Meunier porte alors bien son nom. Malheureusement, tout comme les autres techniques de notation, elle n'est pas si rapide qu'on pourrait le souhaiter. Tout transcription, comme tout déchiffrage, prennent un temps considérable et un effort soutenu. C'est, entre autres, la raison pour laquelle son entreprise ne fut pas pérenne. Le parcours artistique d'Antonine Meunier reste relativement méconnu, son destin étant intimement lié à un moment de l'histoire de la danse peu étudié et aussi, peu considéré. Les recherches, tant au niveau de la musique, du livret, des conditions sociales des danseurs, concernant la période qui a vu sa vie professionnelle s'épanouir, sont relativement récentes⁴.

Figure 2 : Cliché Mairet. (ca. 1898). De gauche à droite Mlles Meunier, Keller, Sirède et S. Mante.



Tiré de *La danse à l'Académie nationale*. Revue *Le Théâtre*, décembre 1898, p. 5

⁴ On peut citer notamment ces ouvrages :

Branger, J.C., Girad, P., Coudroy-Saghaï, M.H., Giroud, V., Nicolai, M. et Rowden, C. (2010) *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt*, Publications de l'Université de Saint Etienne.

Marquié, H. (2020). Effervescence et expérimentations, une nouvelle vitalité en France à la fin du XIX^e siècle. Dans L. Cappelle (dir.). *Nouvelle Histoire de la Danse*. Seuil.

Laplace-Claverie, H. (2001). *Ecrire pour la danse, les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*. Honoré Champion.

A. Antonine Meunier, repères biographiques

Les informations biographiques que vous trouverez ici sont principalement issues de l'article rédigé par M. Thierry Malandain pour son journal *Malandain Ballet Biarritz*, complétées par quelques autres sources (Malandain, 2013, pp. 10-15).

Née le 9 août 1877 à Vincennes (la même année que la danseuse américaine Isadora Duncan et que Carlotta Zambelli), Antonine est la fille cadette d'Anna Meunier, modeste couturière, qui fut la compagne de l'écrivain Joris-Karl Huysmans, célèbre pour sa misanthropie. Celui-ci faisait alors ses débuts en littérature. Après une première liaison vers 1870, le couple se sépara pour se retrouver à nouveau, peu après la naissance d'Antonine. Celle-ci vécut donc dans l'atmosphère intellectuelle et artistique du 11 rue de Sèvres, où vivait l'homme de lettre. Anna fut une des muses de Huysmans qui en fit le modèle de Jeanne dans *En ménage* (1881) et de Louise dans *En rade* (1887). Ce dernier roman sera inspiré par le séjour commun d'Anna, de ses deux filles (Antonine a une sœur aînée qui s'appelle Joséphine) et de l'écrivain au château de Lourps. Ce serait François Coppée, ami de Huysmans, et également auteur du ballet à succès *la Korrigane*, qui aurait favorisé l'entrée d'Antonine à l'Opéra de Paris. Elle emboîta le pas de sa sœur, comme l'indique un extrait du livre de Champion, *Mon vieux quartier* : « Huysmans a eu une liaison avec la mère de deux danseuses que Coppée fit entrer à l'Opéra : Anna Meunier... Elle est devenue folle, je crois... » (Champion, 1932, p. 101). Effectivement, Anna est atteinte d'un mal qui la ronge et sera atteinte progressivement de paralysie. Elle sera admise à Sainte-Anne en 1893 avant de décéder deux ans plus tard. Antonine a juste dix-sept ans. Elle est alors quadrille, dans la classe d'Elisa Piron. Elle avait participé, en 1889, à la création de *la Tempête*, en tant que libellule, sous le nom de Meunier 2^{ème}, sa sœur aînée étant encore artiste dans la grande maison. Toutefois Joséphine se maria très jeune à un médecin et semble avoir raccroché dès lors ses chaussons de danse.

Antonine devient petit sujet en 1898, et travaille alors sous la toute nouvelle férule de Rosita Mauri. Le directeur de l'Opéra, Pedro Gailhard, avait offert en effet la classe de perfectionnement à la grande étoile de cette fin de siècle dans l'espoir de relever le niveau d'un corps de ballet très discipliné. Antonine participe à tout le répertoire de l'époque, *Coppélia*, la *Maladetta*. Elle paraît dans *l'Étoile* en 1897, dans *Bacchus* en 1902 où elle remplace un des deux faunes. Elle danse la variation du miroir de *Faust* en 1904, variation qu'elle notera dans son livre. À côté de ses nombreuses occupations, elle commence à enseigner, dès son ouverture

en 1902, au Conservatoire populaire de Mimi-Pinson fondé par Gustave Charpentier. L'école avait pour but d'offrir des leçons gratuites de musique et de danse aux ouvrières, afin de les distraire de leur dur labeur. L'entreprise fut controversée, la femme devant, pour les esprits revêches, s'en tenir au foyer. Les ouvrières pouvaient suivre des cours de danse classique, danses anciennes, danses de caractère et danses populaires françaises et étrangères, sous la direction de Meunier, mais aussi de Virginie Hugon, Julia Souplet, Jean Bucourt et Jeanne Litini. C'est Gustave Charpentier qui conçut aussi l'œuvre très originale le *Couronnement de la Muse du peuple*. C'était un spectacle de plein air, à vocation populaire, inspiré des fêtes révolutionnaires et qui mêlait amateurs et professionnels. Cette propagande républicaine, dans le style de l'allégorie, connut une bonne longévité. Elle faisait notamment appel à une première danseuse qui interprétait une variation (Niccolai, 2010, p. 179). C'est ainsi qu'Antonine y reprendra le rôle, créé par Cléo de Mérode, de « la Beauté idéale et rêvée » à Saint-Etienne, Nancy, Cambrai, Arras, Toulouse et Enghien-les-Bains entre 1906 et 1914.

Elle s'illustre au Palais Garnier dans l'opéra de Jules Massenet *Ariane* en 1906, ainsi que dans *le Lac des Aulnes* en 1907 où elle interprète le rôle travesti du génie Elfen. Puis c'est l'arrivée de Leimistin Broussan et André Messager à la direction de l'Opéra de Paris. On reprend l'œuvre de jeunesse du compositeur, créée en 1886 et remanié par Hansen en 1894, *les Deux Pigeons*, dès 1908 au Cercle de l'Union Artistique, puis en 1912 à l'Opéra. Antonine y interprétera le rôle, à nouveau en travesti, de Pépio, auprès de Carlotta Zambelli. La même année 1908 verra Meunier, femme cette fois, apparaitre en tant qu'Hélène dans le ballet *Namouna* de Lalo, succédant dans ce rôle à Julia Subra. Pour Charles Bert, du *Gil Blas*, elle est « La grâce et la distinction faite danseuse » (Bert, 1908, p. 3).

En 1909, on nomme Luigia Manzini, dite Mme Stichel, comme première maître de ballet. Son règne sera court, puisqu'elle sera remplacée, dès 1911, par Ivan Clustine. Elle aura le temps toutefois de monter le ballet *la Fête chez Thérèse*⁵, dans lequel Antonine tiendra le rôle de la Folie. *Le Figaro* salue son interprétation : « La Folie, c'est Mlle Antonine Meunier, dont la spirituelle aisance, l'ardeur, la grâce piquante animent la fête de tout leur éclat » (Brussel, 1910, p. 5). La même année elle eut malheureusement un accident de la route à Paris qui lui

⁵ Voir l'article d'Hélène Marquié (2015, mars). Enquête en cours sur Madame Stichel (1856-1942).

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse. *Recherches en Danse*.

<https://doi.org/10.4000/danse.974>

occasionna des blessures au visage et pour lequel elle obtint 8500 francs de dommages et intérêts.

A côté de ses activités à l'Opéra, Meunier se produit beaucoup à l'extérieur pour des galas divers, dans des cercles mondains, comme le *Cercle de la rue Royale*, le *Cercle littéraire et artistique* ou encore l'*Automobile Club*. Elle compose souvent des chorégraphies pour ces spectacles, et est également autrice de livrets. Encore toute jeune, en 1896, elle commande la musique d'un court ballet à un non moins jeune compositeur du nom de Ravel. Ce sera *la Parade*, dansé pour les matinées artistiques du Palais des Beaux-Arts de Monte-Carlo. Ses collègues de l'Opéra, Suzanne Mante (la petite saltimbanque) et Ariane Hugon (le jeune clown), l'accompagnent dans son propre rôle de danseuse. L'argument est fort simple : la saltimbanque et le clown sont désespérés après leurs tentatives d'attirer le public. Une élégante spectatrice monte sur le plateau et explique qu'elle est danseuse à l'Opéra. Elle voit un costume et l'enfile. Elle entraîne dans ses évolutions les deux saltimbanques et la troupe improvisée obtient un succès qui renfloue les caisses (CND. MEU 13).

Ses thèmes sont souvent mythologiques, comme dans *le Parc enchanté*, réunissant Écho, Pitys, Pan, Narcisse, Borée et bien d'autres dryades, naïades, oréades, satyres, grands et petits (CND. MEU 10). Son autre ballet *Qui trop embrasse* reprend le même thème d'un faune malade qui se transforme en Éros, tirant ses flèches au hasard et additionnant les aventures amoureuses, ainsi que le Puck d'un *Songe d'une nuit d'été* (CND. MEU 12). Antonine se produit aussi dans des gavottes ou des chaconnes, ou encore dans des danses javanaises. Je reviendrai plus loin sur ce dernier aspect de sa carrière. Elle règle notamment *le Bal des pierreries* pour le prince et la princesse de Broglie, présenté le 10 juin 1914. Les danseuses y seront luxueusement habillées par Paul Poiret.

Elle suit, dans le choix du répertoire de ces récitals, les orientations d'une Cléo de Mérode, qui est quasiment sa contemporaine (de Mérode est née en 1875 et mourra en 1966 ; Meunier est née en 1877 et s'éteindra en 1972). Les danseuses de l'Opéra sont, à cette époque, extrêmement mal payées et ces spectacles extérieurs sont sûrement financièrement bienvenus. Ainsi, dans les *Annales du théâtre* de 1897, on peut lire :

Mlle Cléo de Mérode nous quitte et s'embarquera le mois suivant, pour l'Amérique. Le 5 septembre, elle doit paraître pour la première fois devant le public de New-York. Un contrat très brillant la lie à MM. les directeurs Koster et Bial. Elle est engagée à raison

de quarante-cinq mille francs pour un mois, tandis qu'elle touche deux cents francs mensuellement comme sujet à l'Opéra. (Stoullig, 1898, p.27)

Tentée par ces propositions lui offrant des possibilités de vie bien plus brillantes, Cléo quittera le premier théâtre de ses apparitions. Mais malgré ces conditions matérielles hors-pair, son départ du Palais Garnier ne se fera pas sans une certaine tristesse, cette scène restant prestigieuse et admirée dans le monde entier, même à une époque où le ballet avait peu l'occasion de briller pour lui-même (Mérode, 1985, p. 216).

En 1912, nombre de danseuses de l'Opéra se mettront en grève, peu après le classement des examens. Meunier ne participera toutefois pas à ce mouvement. Ses consœurs demanderont l'augmentation des appointements de certains sujets et s'opposeront aussi au réengagement de deux ballerines : Mlles Ricotti et Rouvier. La direction Messager-Broussan avait déjà relevé certains salaires, mais malgré tout, le ballet *la Roussalka* n'eut pas lieu le soir du 15 janvier. La grève dura une dizaine de jours et « Les directeurs avaient pris le sage parti de liquider tout le personnel de la danse. Celui-ci dut faire son humble soumission et demander lui-même à rentrer sans conditions » (Stoullig, 1913, p. 3). Tout le monde fut réengagé, selon les mêmes dispositions, mais aussi avec les augmentations déjà consenties.

Puis c'est la guerre. Pendant dix-huit mois l'Opéra de Paris ferme ses portes. Antonine devient infirmière bénévole, participe à des galas de bienfaisance ; elle se produit régulièrement au *Théâtre aux Armées* qui a pour but d'offrir des représentations gratuites aux soldats du front, par la faveur du concours gracieux d'artistes. Les conditions sont difficiles, mais elle reconforte ainsi le cœur des combattants sur des scènes de fortune. Elle compose *Danses de chez nous*, sur une musique de Maurice Jacquet, duo entre une jeune femme (Mlle Meunier) et un jeune soldat (Mlle Piron). Une accorte fille, nommée Célimène, « dans une robe où les couleurs de l'ancien temps se fondent harmonieusement avec les glorieuses trois couleurs d'aujourd'hui est venue apporter le salut des artistes de Paris aux vaillants défenseurs du pays ». Elle rencontre un jeune poilu. Elle « synthétise dans la femme tout ce qu'il défend, tout ce pour quoi il souffre ». Elle interprète pour lui les vieilles danses de France ainsi que celles de ses provinces (CND. MEU 11).

En reconnaissance de ses services durant la Grande Guerre, Meunier fut décorée de la Légion d'honneur en juillet 1932. Assistaient à la cérémonie Yvonne et Gaston Gabaroché. Yvonne avait accompagné la ballerine dans ses *Danses alsaciennes et lorraines*, pour des représentations du Théâtre aux Armées. Elle fit sa carrière sous le nom d'Yvonne Sarrut et était mariée à Gaston (qui fut également l'ami intime de son interprète favori, Reda Caire). Le couple,

très lié à la danseuse, composa la musique de la *Catherinette*⁶, sur les paroles de Meunier (CND. MEU 20). Cette chanson pourrait avoir une relation avec la participation d'Antonine aux activités du Conservatoire de Mimi Pinson. Charpentier voulait faire, en effet, de la Sainte Catherine, la fête annuelle de la corporation des modistes et des couturières qui étudiaient dans son établissement (Charpentier, 1929).

Figure 3 : : Cliché Nadar. (1890-1920). Milles Léa Piron et Antonine Meunier.



Atelier Nadar (vol. 64). Source gallica.bnf.fr/ Bnf

⁶ Cette *Catherinette* sert de musique de générique au film *Mono no aware* qui accompagne cette étude.

Dès 1917, le directeur Rouché souhaite instituer une nouvelle section chorégraphique à l'Opéra, un groupe de danse rythmique et plastique formé par des danseurs volontaires de la troupe, et d'autres recrutés à l'extérieur. Meunier est intéressée par l'aventure, mais ne sera pas sélectionnée par Rouché pour y participer. Atteignant la quarantaine, elle désire se consacrer aux rôles travestis et de caractère, le répertoire classique sur pointes devenant probablement difficile pour elle. Elle rappelle à son directeur ses succès passés dans cette spécialité et s'insurge sur le fait que ces rôles soient désormais tenus par des figurants mimes ou des danseurs de second ordre. Vieillissante, elle doit réclamer une position à temps plein en tant que pensionnaire, en place des prestations au cachet qu'on lui propose. À nouveau, en janvier 1920, les artistes du corps de ballet de l'Opéra se rallient à un autre mouvement de grève, rejoignant les choristes, les habilleuses et les musiciens et exigeant des salaires leur permettant de vivre. Les danseurs, notamment, sont souvent astreints à une présence du matin au soir, limitant la possibilité d'autres revenus. A cette occasion, Mlle Meunier offre son concours pour les représentations que donnent les grévistes à la Grange-aux-belles, siège de la CGT (« L'Opéra à la CGT... », 1920, p. 1). Vingt-cinq artistes, venant des rangs les plus bas du corps de ballet, seront licenciés à la suite de ce mouvement.

Retraîtée au début des années 20, Antonine enseigne, chorégraphie, et s'attache à élaborer son propre système de notation. C'est en 1931 qu'elle publiera son ouvrage *La Danse classique...* C'est une défense de son école, face à la place conquise par la danse rythmique en France et aussi après l'affluence des danseurs émigrés russes à Paris, réfugiés de la révolution bolchévique. L'Opéra a fait également appel à de nombreux maîtres de ballet étrangers comme Joseph Hansen, Ivan Clustine, Nicola Guerra, Serge Lifar, et une crainte de perdre une identité, d'oublier une technique, se fait jour chez certains danseurs français, comme Robert Quinault qui écrit, à l'occasion de sa conférence donnée à l'AID le 28 avril 1936 :

L'Opéra, lui, au cours de ces périodes, aura fait appel à des Maîtres de Ballets belges, italiens et russes. La technique, de ce fait, sera indécise, et les différentes écoles troubleront profondément la troupe. Car dès l'après-guerre [il parle de celle de 1870], c'est le style province !! d'un maître belge, à qui l'académie de danse est confiée. Puis ce sera la vieille école de Moscou, pour passer à la technique italienne du XVIIIème siècle, et revenir ensuite à l'école française, pour tomber enfin, dans l'erreur du ballet DIAGHILEV, des derniers temps. (Quinault, s.d., p. 27).

Antonine Meunier est moins tranchante, mais ses motivations ne sont pas moins conservatrices.

Sa méthode n'aura pas de succès. Un nouveau moyen, le cinéma, existe désormais pour sauvegarder les danses. Cependant, peu de films subsistent de cette époque, malgré les souhaits d'un Lifar. Aussi, ces mouvements d'un autre âge, captés sur la pellicule et figés dans une esthétique datée, ne suscitent pas toujours le désir d'une résurrection. Il faudra attendre de nombreuses années la vidéo, pour s'assurer d'une conservation courante du répertoire par l'image. Antonine Meunier continuera à donner des leçons chez Mimi-Pinson. Comme l'attestent ses courriers, elle brigue, en 1933, la position de Charlotte van Gøthem qui démissionne de ses fonctions de professeur à l'Opéra. Malgré ses demandes, et son passé exemplaire, sa récente légion d'honneur et la publication de son ouvrage, l'appui du député Fortuné d'Andigné qui écrit à Roucher pour essayer de lui obtenir la classe de 9h à 12h qu'elle brigue (Andigné, 1933), Meunier n'obtient pas le poste⁷. Elle s'occupera d'œuvres philanthropiques et sera membre de la société J.-K. Huysmans. Elle reste très attachée à la "Maison" où elle fit sa carrière, la visite de temps à autre. Elle n'habite pas loin, dans un immeuble Haussmannien devenu le Lafayette Maison, entre la rue des Mathurins et le Bd Haussmann (source entretien avec M. Gilbert Mayer). Elle s'éteindra à Paris le 12 mars 1972.

B. Particularités du système d'Antonine Meunier

Antonine Meunier présente son ouvrage comme étant un simple dictionnaire. Ce souci du vocabulaire lié à son art semble en effet le centre de ses préoccupations. Elle estime qu'une cinquantaine de termes, définissant les positions et les pas de la danse classique, subsistent à son époque. Ce qui implique que nombre d'entre eux auraient disparu. On retrouve, dans ses *notes de travail* (CND. MEU 6), une liste témoignant de son souci de ces pertes lexicales. Au gré de cette "salle des pas perdus" on trouve entre autres : le pas *coulé*, le *pas de Marseille*, les *tritons*, le *pas de zéphyr*, le *battu glissé*, le *spizzade*, le *sauté tiré double*, le *soleil d'artifice*, le *contrebattu*... etc. Son livre est dédié à ses jeunes camarades de l'Opéra, les nouvelles générations semblant ignorer pas mal de ces dénominations, autrefois en usage. Celles-ci, parfois aussi, ne définissent plus les mêmes pas. Cette perte d'un langage approprié est liée également, pour Meunier, à l'arrivée de nombreux artistes étrangers ayant une connaissance imparfaite de la langue française. La danse classique, qui en France avait régné en maître

⁷ Ce serait Suzanne Mante qui l'aurait obtenu. Une lettre conservée à la BmO (180 (1)) révèle qu'elle quitta l'Opéra comme sujet en 1920 pour y revenir comme professeur en 1933. (microfilm Rouché)

jusque-là, vécu de fortes secousses durant le début du 20^e siècle. La naissance du mouvement moderne, avec Loïe Fuller ou Isadora Duncan, la découverte des danses orientales aux Expositions universelles ou coloniales, l'arrivée des Ballets russes, avec toutes les remises en question qu'elle amena, les Ballets suédois, l'expressionnisme allemand, le jazz... Paris est le témoin constant de cette explosion des formes chorégraphiques. Le ballet français ne fait pas que se camper sur ses cinq positions et Antonine Meunier estime que les mouvements inspirés de ces formes nouvelles et mêlés à ceux de la danse classique française, devraient recevoir un nom. Son art souffre donc d'une absence de méthode appropriée à son évolution. Sa notation exige une bonne connaissance du métier et de la terminologie qui lui est associée. Le dictionnaire, agrémenté de photos, qui clôt l'ouvrage, reste le complément indispensable à sa compréhension. Mais penchons-nous de plus près sur son système.

L'analyse des mouvements se fait à travers les définitions qu'elle en donne dans son dictionnaire. Ceux-ci sont désignés par un terme approprié, qu'elle abrège ensuite, le réduisant à une syllabe, voir une ou deux lettres. Cet abrégé du terme est placé dans un carré auquel elle adjoint des signes modificateurs qui permettent de compléter la définition du pas. Celui-ci pourra ainsi s'exécuter à droite, à gauche, sur pointes, en dedans, à terre... etc.

Cette abréviation du nom des pas lui permet de les inscrire, comme les paroles d'un chant, au-dessus de la partition musicale, chaque temps dansé devant coïncider avec la note qui lui correspond. Comme chez Adice, dont nous développerons plus tard les théories, les positions des pieds sont notées en chiffres romains, et celles des bras en chiffres arabes, entourés d'un petit cercle. Pour les ballets de groupe, chaque rôle aura une ligne définie au-dessus de la portée musicale, comme dans une partition d'orchestre. Pour les duos et les ensembles, différentes figures, indiquant les parcours de la chorégraphie, ainsi que des détails concernant le jeu des interprètes, seront notés sur la page de gauche, celle de droite étant réservée à la partition musicale et la notation des pas. Les solos exigeant moins de détails, ce système ne s'appliquera pas à leur transcription.

Si l'on doit chercher des prédécesseurs à son approche de la notation des danses, il faut aller chercher loin dans le temps, sa méthode étant bien plus proche de l'*orchésographie* de Thoinot Arbeau que des inventions plus récentes d'un Conté ou d'un Laban. Cet abrégé des pas, juxtaposés à la partition musicale, permit à Thoinot Arbeau, chanoine de Langres, de préserver de nombreuses danses de la Renaissance (Arbeau, 1589). La lettre « R » se substituait à *révérence*, « b » au terme *branle*, « d » à *double*, etc. Il eut recours aussi à des gravures pour expliquer les termes alors en usage, *grue*, *ruade*, *posture*... Si Antonine Meunier illustre, elle,

son dictionnaire de photos, et si les termes de danse avaient bien évolué quelques trois-cent-cinquante années plus tard, on ne peut nier la parenté des deux systèmes.

C. Les photos de l'ouvrage

De nombreuses photos illustrent le livre d'Antonine Meunier : quatre-vingt-quatorze exactement dont quatre-vingt-treize servant à illustrer les différents mouvements décrits dans la partie dictionnaire. Le cliché restant est un portrait de l'autrice, côtoyant la page de titre. La question se pose donc de savoir qui a servi de modèle aux autres illustrations. Rien n'est spécifié dans l'ouvrage mais on peut vraiment penser que c'est Antonine Meunier elle-même, tant la ressemblance avec le portrait est frappante. La danseuse aurait donc eu un peu plus de la cinquantaine au moment des prises de vues, ce qui reste possible, ayant quitté l'Opéra vers quarante-cinq ans et étant probablement encore assez en forme pour être son propre modèle.

À côté des poses rendant compte de la technique académique, l'ouvrage comprend de nombreux clichés moins attendus, et qui exemplifient l'éventail des danses qu'avait connues Paris durant les trente dernières années, et qui y étaient encore en cours. Ces photos accompagnent particulièrement les définitions des *Positions de Caractère* (Meunier, 1931, p. 225) qui sont destinées à donner de l'expression et du style aux danses, principalement par l'utilisation des bras et du buste. On doit rappeler que Meunier fut beaucoup employée comme premier travesti et danseuse de caractère, rôles qui requéraient cette forme d'expressivité. L'iconographie assez nombreuse de ce passage de son livre peut s'expliquer par l'intérêt qu'elle trouvait à ce genre de responsabilité. On voit des poses à l'espagnole, à l'écossaise, des mains au jupon... À l'occasion de son article sur les positions de bras, Meunier mentionne un manuscrit déposé à la Bibliothèque de l'Opéra par le professeur Émile Eugène Stilb (il enseignait aux garçons du conservatoire à la fin du 19^e siècle), incluant quatre positions « dérivées ». Ce manuscrit a disparu mais on peut penser qu'elle s'en est également inspirée dans la série qu'elle propose.

1. Poses grecques :

On y voit la danseuse immortalisée dans une tenue grecque, peplos blousé à la façon des cariatides, recouvert parfois d'un long voile exprimant par ses plis tirés, sur le visage dissimulé, la douleur pathétique d'une pleureuse. D'autres plus plaisantes circonstances lui font

emboucher l'aulos, dans une attitude flegmatique. Ces vingt-neuf rappels de l'antique, qui semblent empruntés à quelques vases du Louvre ou aux statuettes tanagra, ne manquent pas de charme ni de sens plastique.

Figure 4 : Pose de caractère.



Fig. 39.

②^c Seconde position des bras,
mains tournées en dehors.

Tiré de Meunier, A. (1931). *La danse classique*, p. 228

La nécropole de Tanagra avait été découverte en 1870, suscitant un regain d'intérêt pour la culture antique. Duncan y trouva inspiration dans son enseignement, empruntant des poses aux vases et à la statuaire classique. Déjà, à la fin du 19^e siècle, l'orchestique grecque avait éveillé l'attention de certains artistes chorégraphiques. Laure Fonta, premier sujet à l'Opéra (la même qui rééditera l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau en 1888), interprète des danses helléniques dans les salons, vingt ans avant Isadora. En 1896, le compositeur Maurice Emmanuel publie son très complet traité *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Mariquita, la très appréciée maîtresse de ballet de l'Opéra-Comique⁸, la Fokine française, comme on l'appelle parfois, explique pour la revue *Comœdia Illustré* ses visites régulières au musée pour se préparer à la reprise d'*Orphée*. Elle s'inspire des vases, des fresques et des statues antiques.

⁸ Mariquita fit de l'Opéra-Comique un centre chorégraphique important au début du 20^e siècle. Son talent surpassa celui de Joseph Hansen, alors maître de ballet à l'Opéra de Paris. Elle est souvent louée par ses interprètes parmi lesquels on compte Régina Badet, Cléo de Mérode et Robert Quinault.

« Que voulez-vous, je ne suis qu'une interprète ! ... Je n'ai ni inventé ni créé l'art grec... », confie-t-elle à Georges Talmont, (1908, p. 23). Elle a déjà conçu de la même manière *Alceste*, *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide*, mettant en scène son expressive muse, Régina Badet. Cléo de Mérode n'échappe pas à cet engouement pour l'orchestrique grecque. Elle danse *Tanagra*, avec son partenaire Paul Franck, sculpteur d'une femme aux formes et aux voiles tanagréens qui, comme Pygmalion, tombe amoureux de son œuvre. Sans oublier la danseuse anglaise Ruby Ginner, qui fut une des grandes chercheuses et spécialistes en la matière et autrice de l'ouvrage *La Danse grecque* (« Danse classique (la) », 1922, pp. 15-18).

a) *Les dalcroziennes à l'Opéra :*

Pour Meunier, Il n'y avait pas de franche rivalité entre danse classique et danse moderne. Elles ne pouvaient se nuire étant très différentes comme une « fleur sauvage » l'est d'une « fleur cultivée » (CND, MEU 16). L'Académie de musique et de danse elle-même fut le lieu de cette apparence de réconciliation œcuménique pour quelques brèves années. Mme Lynn Garafola a traité de près ce sujet dans son étude *Interlude oublié : la danse rythmique à l'Opéra de Paris* (Garafola, 2015) que je retrace ici dans les grandes lignes.

Décidé à remuer un corps de ballet en perte de vitesse, Rouché afficha une forte volonté de modernisation à son arrivée à la tête de l'Opéra. Beaucoup de danseuses ne prenaient plus de classes, arrivaient en retard aux répétitions, rataient même des représentations. Voulant en finir avec ces inconséquences, non seulement il invite au Palais Garnier les Ballets russes, Loïe Fuller, Michel Fokine pour mettre en scène *Daphnis et Chloé*, Nijinska pour *Les Rencontres*, Pavlova pour danser *La Péri*, mais il organise aussi des auditions en 1916 pour adjoindre à la troupe des danseurs « plastiques » ou de caractère (Courrier des théâtres, 1916, p. 4).

C'est en 1917 qu'il crée le département d'eurythmie sous la direction de Jane Erb, une des plus grandes spécialistes de Dalcroze. Rouché, après un grand voyage qui l'avait mené à Hellerau et en Russie dans les années 1913-1914, rêvait d'instaurer une école sur un axe double : un enseignement sur le modèle russe et un cours de solfège rythmique inspiré des concepts de Jaques Dalcroze. Artiste curieuse et investie, Meunier adresse d'ailleurs une lettre le 10 mars 1918 à son directeur, étant désireuse de se perfectionner dans la danse rythmique⁹. Elle prenait alors les cours de Mlle Erb rue de Vaugirard. Mais comme sa professeure était autorisée à

⁹ Merci à M. Romain Feist pour la communication de de courrier.

enseigner à l'Opéra même, Antonine souhaitait suivre, à titre de pensionnaire de la maison, ses leçons données au théâtre. On l'a vu, Jacques Rouché n'avait pas choisi Antonine pour participer à ce tout nouveau groupe.

Ces danseurs et danseuses eurythmiques avaient été engagés déjà adultes, contrairement aux petits rats. Souvent, ils apparaissaient dans les mêmes ouvrages que les danseurs classiques, mais généralement pas au même moment. Ainsi Yvonne Daunt est à la tête des rythmiciennes tandis qu'Aïda Boni prend celle des ballerines dans l'opéra, *Castor et Pollux* (1919). Dans *Antar*, Camille Bos et ses consœurs en chaussons de pointe assurent le divertissement tandis que Daunt incarne « la soif du désert ». Yvonne Daunt, d'origine anglaise, avait été engagée en 1918. En 1920 elle devient première danseuse dans la catégorie pieds nus. Elle arrive à être appréciée par Levinson, ce qui est un honneur puisqu'il n'avait aucune sympathie pour l'engouement dalcrozien à l'Opéra. Sa base classique, cependant, sembla le rassurer sur sa valeur. La rythmicienne, comme d'autres de ses consœurs, est aussi une chorégraphe. Daunt organisera un récital combinant des pas de danse académique avec une utilisation plus duncanienne des bras, ce qui donnera à Levinson l'occasion de lui écrire dans sa *Lettre à Mlle *** de l'Opéra* « j'ai apprécié la remarquable danseuse classique que vous êtes et que volontairement vous dédaignez pour les enfantillages caducs du duncanisme » (Levinson, 1924a, p. 72).

Si le critique reconnaissait à Duncan un véritable génie personnel, capable d'embraser les foules par son instinct de la scène, il en fit cependant régulièrement sa cible. Il lui reprochait le côté démagogique d'une démarche qui promettait la danse à tout le monde. Il supportait mal surtout ses innombrables suiveurs qui n'avaient eu que peu de mérite à lui emboîter le pas : « Son insurrection arrachait le monopole de la danse théâtrale à une aristocratie, à l'oligarchie de danseuses professionnelles éduquées selon les règles de leur art, pour la livrer au grand nombre » (Levinson, 1990, p. 63). Si elle semblait promettre un retour à l'âge d'or, celui de l'innocence d'avant le péché originel, en se débarrassant des fardeaux de la civilisation, Levinson percevait toutefois cette révolution romantique comme étant destructrice. La Grèce était aussi, pour certains artistes, juste un prétexte pour se dévêtir en scène.

Dès 1925 Rouché avait prévenu les dix-neuf danseuses concernées que les classes de danse rythmique de l'Opéra étaient supprimées. On revenait à une mode néo-classique, comme en musique ou en peinture, après les exubérances modernistes. Staats, qui pourtant participa à l'aventure expérimentale du Théâtre des Arts durant les années 1910 sous la direction du même Rouché, se mit à composer des œuvres dans le «vieux style». Des éléments comme Juliette

Bourgat, Yvonne Daunt ou Yvonne Franck, qui étaient de bonnes techniciennes, purent rester à l'Opéra une fois abandonnée la section d'Eurythmie. Elles étaient apparues aux côtés des principales danseuses classiques dès le début des années vingt. Ces artistes étaient aussi assimilées à des mimes ou à des danseuses de caractère dans la vieille académie.

Dans les années 1920, on reconnaît donc en Europe deux grandes méthodes de danse : la méthode grecque ancienne "classique" ; et la méthode, plus moderne mais aussi classique par la tradition, comprise sous le titre "opératique", qui est la danse de l'Opéra de Paris et de la Scala de Milan. Une troisième danse "classique" cependant avait fait son apparition sur les scènes parisiennes depuis une vingtaine d'année ...

2. Les photos "cambodgiennes" :

Figure 5 : Dascher, G. (s.d.). Danseuse javanaise



Tiré du site sur G. Dascher, (carte postale)

Figure 6 : Pose cambodgienne



Tiré de Meunier, A. (1931). La danse classique, p. 239

On peut être surpris que l'ouvrage d'Antonine Meunier contiennent également, parmi ses nombreuses photos, cinq du modèle dans des « mouvements cambodgiens ». Le costume de

notre apsara est d'ailleurs javanais. Il s'apparente à celui d'une illustration pour carte postale de Georges Dascher (Dascher, s.d.). L'Exposition universelle de 1889 avait vu l'arrivée à Paris de quatre petites danseuses javanaises qui eurent beaucoup de succès. Mais il fallut attendre 1906 pour que la France découvre d'"authentiques danses cambodgiennes" à l'Exposition coloniale de Marseille. Le succès est immense. Le roi Sisowath se déplace lui-même ; Rodin, fasciné, suit la compagnie dans le sud de la France ; il est autorisé à pouvoir se rendre dans la résidence des danseuses pour capter, dans ses aquarelles, ces mouvements d'un nouveau genre.

La France joua un rôle important dans la préservation de l'héritage culturel khmer. Né au Cambodge en 1887, le peintre et archéologue Georges Groslier s'attachera à la sauvegarde et à la diffusion des danses de son pays natal et de l'art khmer en général. Il est d'ailleurs l'auteur du livre *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes*. Un autre français, Henri Mouhot, découvrit, émerveillé, le temple d'Angkor Vat en 1860. La restauration qui s'ensuivit en fit un symbole positif du colonialisme à la française (Palazzolo, 2017, pp. 141-142). Les architectes Charles et Gabriel Blanche le reconstitueront pour l'Exposition coloniale de 1931, avec les pavillons de Cochinchine, du Cambodge, d'Annam et du Tonkin. Les Expositions servaient ainsi à assurer la propagande coloniale (*Ibid.*, p. 159).

Il y avait bien eu déjà, au Théâtre indochinois, des danses cambodgiennes à l'Exposition universelle de 1900 ; cependant seuls les musiciens avaient vu le jour en Extrême-Orient. Les danseuses venaient de l'Opéra de Paris ou de Milan. Cléopâtre-Diane de Mérode était à la fois la protagoniste et la chorégraphe de ces spectacles. La danse cambodgienne fut un cheval de bataille pour Cléo. C'est Charles Lemire, résident français en Indochine, féru d'art khmer, qui lui en passa commande après le succès de la ballerine dans une danse javanaise. Elle dut composer sa chorégraphie elle-même, en observant des gravures, des statues, et en allant voir un film sur les boulevards qui annonçait, merveilleuse aubaine, des danses cambodgiennes (Mérode, 1985, p. 223). On la voit aussi, sur de nombreuses photos de Reutlinger, revêtue d'un costume impressionnant d'apsara, réalisé par le couturier Landolff. Ce costume la suivra tout le long de sa carrière. Le cinéma a gardé une trace de ce versant exotique de sa danse, dans le film *danse javanaise* de Clément Maurice Gratioulet (Films by the Year, 2020). La cohabitation des styles que révèle le document reste étrange, tant dans la chorégraphie que le costume. Poses hispanisantes, oppositions plutôt académiques des bras et des jambes, les pieds ont gardé les chaussons de ballerine et leurs rubans de satin. Le corset affine la taille sous les draperies exotiques... De deux ans sa cadette, et ayant emboîté le pas à de Mérode quant à sa participation à des galas, il est fort probable qu'Antonine Meunier ait vu dans ces pavanes insulaires exigeant

peu d'espace la possibilité de se produire sur des scènes exigües. Elle sera l'interprète, elle aussi, de *danses javanaises* en 1907.

Jacques Rouché, toujours en recherche de programmations audacieuses à l'Opéra de Paris, y présenta également une troupe de danseuses cambodgiennes en 1922. Elle donna deux spectacles au Palais Garnier, en matinée, présentant *le Ballet des Souhairs de Bienvenue, l'Enlèvement de la sirène Seva Mecka par le roi des singes blancs Hanuman, la Légende du Prince Prea Sonut, de la princesse Vinean Chan et du joyau merveilleux*. Levinson sera subjugué par ce spectacle subtil et délicat, déroutant les habitudes mentales européennes. De cette danse élaborée par les siècles, il aima les vertus conjuguées de la discipline, de la tradition et de l'esprit :

Nous avons connus (sic) jusqu'ici deux systèmes chorégraphiques, deux langages de danse, qui ont réalisé un mode d'exécution complet, définitif, absolu. C'est la grande tradition classique du ballet français ; c'est encore l'orchestrique grecque dont, décidément, nous ignorons trop de choses. Eh bien je n'hésite pas à leur associer ce ballet cambodgien qui, hier, a déconcerté maint snob parisien par la subtilité souveraine de ses procédés plastiques. (Levinson, 1922a, p. 1)

Les danseuses cambodgiennes portent aussi un coup fatal aux danseurs européens faisant dans l'exotique. Car si l'on danse beaucoup "à la grecque" en cette période, l'influence orientale n'est pas en reste. En 1924, Léo Staats mettra en scène un ballet chinois, *Siang Sin*, pour l'Opéra de Paris... mais avec des mouvements cambodgiens :

Pour la majorité des Parisiens, l'Extrême-Orient est un pays dont la Chine, l'Indo-Chine et le Japon sont trois grandes provinces, habitées par des hommes qui doivent être tous pareils puisqu'ils ont tous le teint jaune. Cette simplification synthétique ne correspond évidemment pas à la réalité, mais à quoi bon détruire à grand renfort d'érudition, une conception imaginative et peut-être poétique. (Rigaud, 1924, p. 8)

Les danses classiques se cherchent, et elles se trouvent parfois, présentant des aspirations communes. Ainsi à cette même époque, la danseuse Djemil Anik, née de père français et de mère javanaise, défend-elle les danses de ses deux origines comme étant insurpassables techniquement. Bien que se distinguant dans des spectacles de danse orientale, elle fut également une élève de Léo Staats. Elle discerne des analogies entre ces "techniques classiques". L'en dehors en est la base, assurant une forme de stabilité tout en permettant une aisance de déplacement dans toutes les directions. Les mouvements de bras, de mains et de tête de la danse javanaise exigent cependant une laxité ligamentaire poussée, étrangère aux

techniques occidentales. Elle bannit aussi “l’aimable”, la danse étant pour elle non point un divertissement mais une religion. Profitant de cette mode exotique, Djemil Anik s’appropriera également des danses chinoise ou japonaises, transpositions que Levinson jugera conventionnelles.

3. Poses académiques :

Figure 7 : Échappé sur les pointes à la première position.

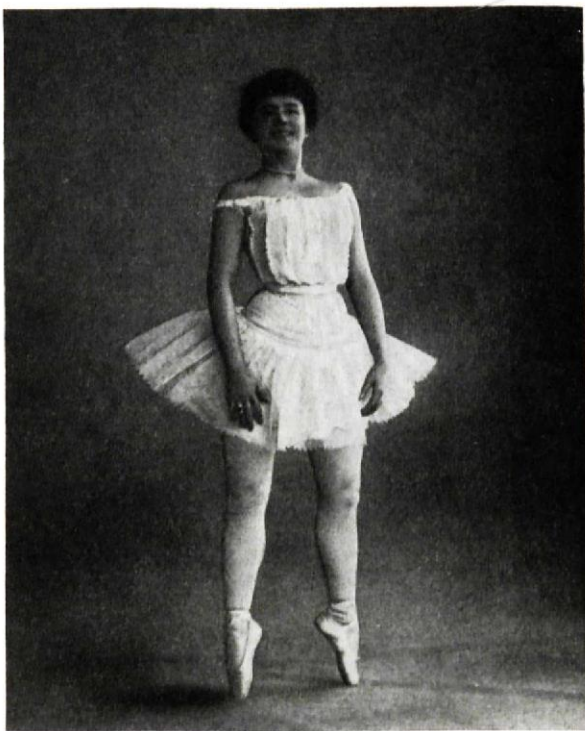


Fig. 20.

Echapp/I Échappé sur les pointes, à la première position.

Tiré de Meunier, A. (1931), *La danse classique*, p. 190

Figure 8 : Dousdebès, E. Premier temps de pointes.



Tiré de Bernay B. (1890). *La danse au théâtre*, p.117.
Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Mais bien sûr, dans ce volume qui lui est consacré, la plupart de ces photos servent à illustrer le vocabulaire de la danse classique “opératique”. Les choix de positions et d’illustrations de mouvements de Meunier semblent avoir été très influencés par l’ouvrage *La danse au théâtre*, édité quarante et un ans plus tôt par sa professeure Berthe Bernay (Bernay, 1890). On dirait souvent juste la version photographique des gravures de sa prédécesseuse. La *préparation cambrée*, chez Bernay, correspond à la figure 87 de Meunier ; la *quatrième piquée devant* à la

figure 79 ; l'*arabesque ouverte à droite* à la figure 3 ; la *seconde position, demi-hauteur* à gauche, bras en seconde à la figure 84, le *premier temps de pointes* à la figure 20 (voir figures 6 et 7 ci-dessus).

Les photos académiques de Mlle Meunier nous renseignent sur certaines appellations qui diffèrent de notre lexique actuel, ainsi que sur le mode d'exécution des mouvements.

- On relève la dénomination *d'arabesque à terre*, en place de *quatrième fondue*, employée de nos jours.
- Le corps est très penché dans les arabesques, tout comme chez Bernay. Relevons qu'au début du 19^e siècle on faisait la différence entre le terme *arabesque* qui relève de la pose, et celui de *quatrième derrière à la hauteur*, qui est une position. L'esthétique du torse basculant très en avant n'était pas systématiquement encouragée en 1820, comme on peut le voir dans le traité de Blasis, où le corps reste extrêmement droit, sur la quatrième derrière, bien qu'il se penche sur les arabesques. J'aurai l'occasion d'y revenir (voir VII, B, 3).
- On remarque aussi les jambes pliées dans les *cabrioles*. Le battu se faisait par les mollets et le tendu des jambes ne semblait pas une priorité, contrairement à nos techniques modernes.
- La photo du *changement de pied* présentent la modèle genoux pliés, ce que ne spécifie pas la définition qu'elle donne du pas. Il doit changer au dernier moment. Taglioni parle déjà de cette mode chez les danseuses de l'Opéra de Paris, qu'elle condamne dans ses souvenirs : « [...] les genoux doivent à peine ployer, on arrive ainsi à s'élever à plus d'un demi mètre de terre ; aujourd'hui on fait encore le même mouvement, seulement pour avoir l'air de s'élever beaucoup de terre on retire les genoux en l'air, ce qui est hideux, nous appelons cela sauter à la crapaudine (toutes les danseuses de l'Opéra de Paris ont maintenant cet affreux défaut (sic)) (Taglioni et al., 2017, p. 92). Le peintre Edgar Degas abonde dans son sens dans un de ces sonnets qu'il s'amusait parfois à écrire :

« D'un rien, comme toujours, cesse le beau mystère.

» Elle retire trop les jambes en sautant,

» C'est un saut de grenouille aux mares de Cythère. » (Degas, 1914, sonnet 7)

- On note le terme de *détiré* pour notre pied à la main.
- De *ballonné en quatrième devant* pour parler du développé quatrième devant sur une jambe de terre pliée.
- Dans l'*échappé sur les pointes à la première position* (figure 6), le haut du corps est très sur les reins, posture renforcée par le mouvement des épaules très tournées en dehors (« effacé des épaules »). « Serrez les reins » était une correction très employée par les professeurs. Elle peut se comprendre par le fait de la pente des scènes de théâtre qui demandait cette tenue du corps un peu en arrière. Ce maintien particulier est toutefois très marqué chez Meunier, tout comme sur les gravures qui accompagnent l'ouvrage de Bernay.
- Les pirouettes sont indiquées *sur le cou-de-pied*.
- Les positions des bras correspondent à ce que nous connaissons de nos jours. Celles-ci mirent bien du temps à se fixer dans notre école et je consacrerai plus loin un article tout spécialement sur ce sujet (voir VII, B, 2). Je n'ai trouvé leur première mention, telle que dans notre forme actuelle, qu'en 1902, dans un autre petit ouvrage de Berthe Bernay appelé *Théorie de l'art de la danse*. Certaines appellations relevées par Meunier ne sont plus usitées, comme celle de « seconde fermée », qui correspond à notre « sixième position » des bras (ou troisième en bas) ; ou encore la « première ouverte », qui consiste à écarter les avant-bras à partir de la première position ; la « seconde de caractère », avec les paumes tournées vers le sol, existe dans l'école danoise sous le nom de « bras à la ligne » (Ralov et al., 2005, p. 21). On remarque également que dans nombre des photos présentant des dérivés des positions fondamentales des pieds, relevés en cinquième, grand plié, relevés en première, grand changement de pieds... les bras sont en position de repos. Si l'on en croit les films d'époque, ceux de Zambelli notamment, on peut constater son emploi fréquent même dans les variations, semblant nous dire : « Voyez, je ne fais rien. Tout cela est si facile ». Cette position est demandée aussi parfois par les professeurs afin de faire mieux comprendre les subtilités de l'épaule, débarrassant l'élève du souci qu'exige le mouvement et la coordination des bras. Enfin, j'attire l'attention sur les figures 33 et 35 dites « tête et jupon » où le jupon du tutu devient accessoire pour la danseuse et participe au port de bras.
- Les démonstrations des positions des pieds sont très en dehors, excédant parfois les 180°. Elles sont démontrées sur les photos telles que nous les connaissons de nos jours.

Je reviendrai sur la quatrième position dans un chapitre ultérieur, car elle connut des variantes qu'il est important de comprendre.

- Meunier utilise indifféremment le terme de *pointé* ou de *piqué à terre*.
- On remarquera la *préparation cambrée*, présente chez Bernay, et qui faisait partie de la préparation des tours en dedans.
- Les termes de *retiré* ou de *raccourci* sont usités, comme de nos jours dans notre école. Nombre d'écoles étrangères utilisent le terme *passé*.

Je reviendrai, au chapitre VII, sur la question de la terminologie de la danse classique en France, d'une manière plus détaillée et après avoir examiné d'autres aspects de son histoire. Cela me donnera l'occasion de me repencher sur le dictionnaire de Meunier. Sinon on remarquera le choix, certes attendu, du tutu blanc que porte le modèle. Pas seulement tenue de scène, il était encore en usage de le porter pour le cours. Carlotta Zambelli le gardait même pour enseigner. La question de cet atour de la danseuse sera traitée au chapitre V.

D. Les œuvres notées par Antonine Meunier

Les extraits de ballets choisis par Antonine Meunier, pour exemplifier sa *sténochorégraphie*, sont révélateurs à la fois de sa démarche et d'une époque, qui était déjà révolue quand elle écrivit son ouvrage. Cinq danses ont été transcrites dans son système. Quatre font partie de divertissements d'opéra, une seule est un extrait de ballet. Toutes les musiques datent de la fin du 19^e siècle. Seul le nom des compositeurs apparaît en haut des pages de titre et aucun de ces fragments ne porte le nom d'un chorégraphe. Si celui de Mérante est mentionné pour l'extrait des *Deux Pigeons*, c'est uniquement parce qu'il partagea l'écriture du livret avec Henry Regnier.

Cela rend difficile la détermination d'une date précise pour la version transcrite de ces danses. Elles faisaient partie intégrante du répertoire de l'Opéra de Paris à l'époque où Antonine y était danseuse. Mais le ballet fut dirigé par quatre différents maîtres de ballet durant sa carrière (Hansen, Staats, Mme Stichell, Clustine). Ceux-ci étaient engagés notamment pour leurs qualités de chorégraphes et une de leurs responsabilités consistait à remonter les très nombreux divertissements d'opéra. Spécificité très parisienne, toutes les œuvres lyriques de la seconde moitié du 19^e siècle contenaient une de ces suites de danses permettant de mettre en valeur la

virtuosité des étoiles et des sujets. On programmait alors peu de “vrais” ballets, surtout à l’époque de Hansen, comme nous le verrons plus loin en détail, et la compagnie apparaissait principalement dans ces opéras qui se succédaient durant la semaine. On dansait généralement les lundis, les mercredis et les vendredis. Certaines œuvres, comme *Faust*, étaient connues par cœur des musiciens. On peut supposer qu’il en allait de même pour les danseuses habituées à ces chorégraphies. Les abonnés attendaient ce genre de rituel, presque hebdomadaire, les séries étant rares et plutôt réservées aux ouvrages nouveaux.

Dans le petit film *Variations du Temps Passé*, qui met à l’honneur la danseuse et pédagogue Mauricette Cébron (1897-1992), on voit celle-ci transmettre quelques variations du répertoire lyrique, au milieu des années 1980, à des étoiles et solistes de l’Opéra de Paris (Jean-Guillaume Bart, 1986). En effet, les solos présentés, excepté un, sont tous extraits d’opéras. On peut y voir à côté d’un seul fragment de ballet, celui du *Rêve* (1890), sur une musique de Gastinel, des morceaux de bravoure tirés de *Henri VIII* (1883) musique de Saint Saëns, *la Juive* (1835) musique de Halévy, *Hamlet* (1868), musique d’Ambroise Thomas, *Guillaume Tell* (1829) musique de Rossini, et *Patrie !* (1886) musique de Paladhile.

Là aussi, dans ce film, les noms des chorégraphes ne sont pas mentionnés. Cébron explique que les variations étaient exécutées presque machinalement, de l’École de danse au ballet. Elle les avait apprises dès l’âge de onze ans, dans la classe de Mlle Mercedes Vasquez (danseuse espagnole, tout comme Mlle Mauri, et sœur de Miguel, le premier danseur). En dehors de Mercedes Vasquez, ses professeures furent Mlle Théodore, Rosita Mauri et Carlotta Zambelli. Elle se refuse à comparer les nouvelles générations et les interprètes de son temps. Elle critique cependant le manque d’expression et les jambes trop hautes amenant des « déhanchés » : « Elles sont bien mais c’est de l’acrobatie » dit-elle, même si elle leur trouve de beaux pieds.

Esthétiquement elle privilégie le creux des mains en-dedans, et non allongées, accentuant l’arrondi des bras, appelés à être « plus petits » ; l’utilisation du torse est conséquente, corps très penché en avant ou sur le côté ; les quatrièmes fondues sont peu écartées à la fin des pirouettes. Elle utilise le terme de « royal » à la place d’entrechat trois. Les mouvements s’exécutent mains à la tunique dans la variation de *Patrie*. Elle précise que les variations étaient travaillées pour approfondir non seulement la technique mais aussi l’expression.

C’est ce répertoire lié aux divertissements d’opéras qu’Antonine Meunier avait connu elle aussi durant sa carrière de danseuse, de 1889 jusqu’à 1922 pour des contrats ponctuels. Son ouvrage nous renseigne donc sur ces années très mal considérées par la plupart des historiens de la danse

et qui auraient vu le pire déclin du ballet de l'Opéra de Paris. Mais tout d'abord analysons les œuvres transcrites dans sa *sténochorégraphie*.

1. Le Ballet de *Faust* :

Faust fut créé sur la scène du Théâtre Lyrique le 19 mars 1859. À la demande de l'Académie impériale de Musique, Gounod accepta d'écrire un ballet pour permettre l'entrée de son œuvre à l'Opéra de la rue Le Peletier. Comme l'écrivait Ernest Reyer, à l'occasion de la création d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas le 14 mars 1868 :

On apprendra peut-être un jour qu'à l'Opéra on a supprimé le lustre ; mais le ballet, jamais. — Il n'y a pas de drame lyrique sans entrechats, sans ronds de jambe, et il faut absolument qu'à un moment donné l'action s'interrompe pour nous montrer Mlle Fiocre ou Mlle Fioretti, ou telle autre ballerine en grand renom de talent ou de beauté. (Reyer, 1868, p. 2)

Obéissant à ce rituel d'intronisation à l'Académie, Gounod ajouta, pour cette recreation, le 3 mars 1869, « la Nuit de Walpurgis », à la scène 3 du 5^e acte de son ouvrage. Ce passage du Théâtre-Lyrique à l'Opéra n'était pas sans poser quelques problèmes. La scène de ce dernier était beaucoup plus vaste et *Faust*, considéré déjà comme un chef-d'œuvre en France et à l'étranger, devait son succès à ses qualités poétiques et presque intimistes comparé aux opéras à grand spectacle de Meyerbeer, alors très en vogue.

Il était à craindre que, dans ce nouveau cadre, le chef-d'œuvre de Gounod, écrit pour une scène de dimensions plus modestes, ne produisit pas tout son effet, et les pessimistes prévoyaient déjà un échec.

[Perrin] obtint du maestro qu'il enrichît sa partition du superbe ballet que l'on connaît et, grâce à cette adjonction, complétée par les splendeurs d'une mise en scène sans égale, *Faust*, rajeuni, élargi et chanté avec une rare perfection par l'incomparable Nilsson, eut un plein succès. (Maugny, 1890, pp. 215-216)

Outre le fait que les abonnés étaient très attachés à applaudir leurs danseuses favorites, ce divertissement, qui faisait appel à tout le corps de ballet féminin, avait donc également pour fonction de couvrir ce vaste plateau et de favoriser le transfert de l'ouvrage vers sa nouvelle demeure.

Depuis ce temps, l'œuvre de Gounod fut intimement liée au destin de l'Opéra de Paris. On pensa même la présenter pour inaugurer le Palais Garnier, le 5 janvier 1875. Mais, afin de contenter tous les avis divergents, on préféra finalement donner un spectacle éclectique, qui incluait, tout de même, un extrait du 3^e acte de *Faust*.

Ce ballet est une forme de prototype du ballet d'opéra, un classique en son genre. Cependant, s'il répond à certains de ses critères, il n'est pas qu'un divertissement au sens strict du terme. Il est plutôt mieux amené dramatiquement, par comparaison à tant d'autres, s'immisçant sans l'ombre d'un prétexte, dans l'action principale. Méphisto, voulant faire oublier Marguerite à Faust, le transporte à Walpurgis pour lui offrir les voluptés dispensées par les courtisanes et les beautés célèbres de l'antiquité. Voici le détail de l'argument :

Sur un signe de Méphistophélès le Brocken change d'aspect. Les roches s'effondrent et découvrent les ruines d'un palais gigantesque, éclairées d'une lumière fantastique. Au milieu de ces ruines se dresse une table immense qu'entourent, étendues sur de riches coussins, Cléopâtre avec ses esclaves Nubiennes, Hélène avec les filles de Troie, Aspasia et Laïs dans un groupe de courtisanes.

Ballet

Aspasia et Laïs, à la tête des courtisanes, se lèvent et viennent inviter Faust et Méphistophélès à prendre part au festin.

Après elles, Cléopâtre et les Nubiennes, Hélène et les suivantes viennent entourer Faust de leurs séductions.

Les esclaves Nubiennes boivent dans des coupes d'or les poisons de Cléopâtre, qui trempe elle-même ses lèvres dans la coupe où elle a fait dissoudre la plus précieuse de ses perles.

À Cléopâtre succèdent les Troyennes et Hélène, rivale de Vénus. Toilette d'Astarté.

Cette lutte de séduction est interrompue par l'apparition de Phryné entièrement voilée. Mouvement de curiosité. — d'un signe elle ordonne à ses rivales de reprendre les danses un instant suspendues. Elle s'y mêle elle-même, laissant peu à peu tomber ses voiles et apparaissant enfin dans tout l'éclat d'une radieuse beauté. Son triomphe réveille autour d'elle des jalousies et des colères qui font dégénérer la fête en une bacchanale effrénée.

Les courtisanes vont retomber sur leurs coussins, épuisées et haletantes. Faust subjugué tend sa coupe à Phryné. — une teinte livide se répand sur le théâtre —. Tout-à-coup le fantôme de Marguerite apparaît au sommet d'un rocher, dans un rayon lumineux. (Gounod, 1869)

À la recreation de 1869, selon les maquettes de Paul Lormier (Lormier, 1869), Cléopâtre fut interprétée par Mlle Fonta, Phryné par Mlle Fiocre, et Hélène par Mlle Fioretti. Si les solistes ne se départissent pas du tutu (agrémenté d'accessoires définissant leurs personnages), devenu l'uniforme officiel de la ballerine depuis déjà près de quarante ans à l'Opéra, on remarque certaines caractérisations historiques et géographiques dans les atours du corps de ballet. Mais même les tenues des solistes ne sont pas aussi stéréotypées que cela. Pour Cléopâtre, Lormier rehausse une jupe blanche rayée et étoilée d'argent par une draperie rouge semée du même métal ; Hélène porte diadème, collier et bracelets or et argent, ainsi qu'une jupe ornée de lotus ; hélas, pas d'indication de couleur ou de matières sur la maquette de Phryné mais on y remarque toutefois le même caractère fouillé. Vaillat fait remarquer que les tutus des solistes se simplifièrent pour devenir des tutus blancs dans les versions ultérieures, ce qui est vérifiable dans le film, tourné en 1937, *La Mort du cygne* qui met en scène un passage de *Faust* dansé par Yvette Chauviré (John Hall, 2016, 1'19"). Ce ballet eut donc tendance à s'"académiser". Si les couleurs sont locales le blanc lui est abstrait et les contient toutes. En "décolorant" ce divertissement, il devient aussi danse de signes, ballet blanc, avec le danger de devenir signifiant sans signifié. Pour la recreation de 1869, on apprécia aussi l'impressionnante scénographie, cadre de cette Nuit de Walpurgis, qui valait le déplacement à elle seule (Claudin, 1869, p. 3). La splendeur et la beauté des décors et des costumes se devaient de confirmer le statut supérieur de la scène impériale.

Mais l'orgie n'est pas très échevelée, les airs agréables de Gounod n'ont rien d'inférieurs et pourraient aussi bien se jouer en d'autres circonstances. Gérard Mannoni remarque :

La musique du ballet n'est ni pire ni meilleure que toutes celles composées à l'époque dans un but semblable. Elle suit timidement les indications de l'argument, mais ne s'aventure jamais dans une caractéristique poussée des particularités ethniques ou psychologiques des femmes qui défilent devant nos yeux. La bacchanale reste assez modérée [...] (Mannoni, 1976, p. 52)

Pour la plupart des compositeurs, l'écriture de ce moment obligé du ballet était une véritable corvée. Gounod demanda même à son ami Saint-Saëns de le composer à sa place. Il avait précédemment dû inclure des danses pour son opéra *la Reine de Saba* (1862), et les exigences

d'Emma Livry, lui demandant un petit air de flûte à la manière de Félicien David pour sa prestation, n'avait pas créé chez lui d'appétence particulière pour ce genre musical (Bilodeau et al., 2010, p. 200).

C'est Henri Justamant qui composa la chorégraphie de l'œuvre à sa création, durant le court temps où celui-ci fut premier maître de ballet à l'Opéra de Paris. Elle fut en général bien accueillie :

Le divertissement réglé par Justamant est d'une incontestable originalité. On a surtout remarqué la danse des esclaves nubiennes et, à leur tête Mlle Montaubry, qui se grisent et succombent ; c'est de l'effet le plus lascif, le plus réaliste et le plus nouveau.

M. Justamant a su éviter la banalité de ce qu'on appelle les écots. Ici, une femme ne vient pas sans rime ni raison danser soixante mesures.

Un écot est une véritable scène mimée avec deux ou trois personnages ; Mlles Fioretti, Fonta et Fiocre ont brillé tour à tour.

Elles représentent, l'une Cléopâtre et ses nubiennes, l'autre, Hélène avec ses phrygiennes guerrières, la troisième Phryné en compagnie des courtisanes venant faire assaut de grâce et de séduction pour faire oublier à Faust ses remords et son crime.

Le chorégraphe a donné la palme à Mlle Fiocre; le public l'a octroyée à une simple esclave que nous venons de nommer déjà, Mlle Montaubry, et décerné un triomphe à Mlle Fioretti, la plus ravissante du corps de ballet.

Mais que vient faire là Mlle Marquet, belle sans doute, mais depuis si longtemps... ?

M. Justamant a conquis, par l'originalité et la nouveauté de cette composition, la place que ses succès de province et de la Porte Saint-Martin lui ont assignée depuis longtemps, c'est-à-dire la première.

L'Opéra ne lui manquait pas, il manquait à l'Opéra. (Dumont, 1869, p.2)

Ce ballet, qui accompagna l'œuvre lyrique dans son succès pendant un siècle malgré la tentative de Jacques Rouché, en 1932, de revenir à la première version sans divertissement, marqua, techniquement et artistiquement le ballet de l'Opéra de Paris de son empreinte. M. Gilbert Mayer me confiait avoir dû le faire répéter, pour des représentations données dans les années soixante-dix (annexe 2). Les différentes variations y servaient également aux examens annuels. Celle de Cléopâtre, brillante et difficile techniquement, était généralement dévolue à la classe des grands sujets. C'est Suzanne Lorcia qui aurait ajouté les deux tours pris de cinquième après l'entrechat cinq. Phryné était considérée comme la variation la plus abordable pour un jeune espoir. D'abord tenu par une étoile, le rôle revint par la suite à un grand sujet (Vaillat, 1947, p.

27). Selon Jacqueline Rayet, elle était souvent enseignée dans les cours, notamment celui de Zambelli, afin d'aborder l'apprentissage du solo (annexe 3). Quant à la variation d'Hélène elle fit partie des innombrables succès de Carlotta Zambelli. Léandre Vaillat la juge plus difficile que celle de Cléopâtre, car moins payante, même si elle est réservée à la ballerina assoluta. Il y avait, selon Mlle Christiane Vlasi, une forme de parcours initiatique entre ces trois rôles. La postulante aux étoiles commençait par Phryné pour devenir Hélène après l'épreuve de Cléopâtre.

Cet aspect hiérarchisé ne se limite pas aux rôles des étoiles, car le but véritable du ballet c'était de pouvoir présenter le personnel de la danse dans toute son ampleur. Il est important de relever que l'année 1869 ne connut que six représentations de ballet au Théâtre impérial de l'Opéra. Les interventions de la troupe dans les ouvrages lyriques devenaient donc les moments chorégraphiques essentiels de la saison. Les danseuses y défilaient selon la classification des examens annuels. Les quadrilles étaient les Troyennes, les coryphées les Nubiennes, les sujets les courtisanes. Ces petites armées de danseuses avaient bien sûr leur général respectif. Phryné, l'hétaïre grecque qui sut séduire Praxitèle (le sculpteur qui en fit le modèle de son Aphrodite de Cride), conduisait les courtisanes ; Cléopâtre l'égyptienne se chargeait de ses Nubiennes, épaulée toutefois par son lieutenant Mlle Montaubry ; Hélène, la plus belle femme du monde, était comme il se doit affectée aux Troyennes. Dans cette compétition de beauté, la préséance est donnée à cette dernière. C'est elle qui danse la « variation du miroir ». Et c'est cette variation que Mlle Meunier a pris la peine de noter.

Malgré sa relation lâche à l'intrigue de l'ouvrage lyrique, et son intention de faire briller le corps de ballet féminin dans son entier, le divertissement de *Faust* ne fut pas souvent donné en dehors de l'opéra qui lui servait d'écrin. Mme Claude Bessy en a monté une version pour l'École de danse de l'Opéra de Paris, d'après Léo Staats. Vaillat fait remarquer, qu'à son époque, « La plupart de ceux qui ne manqueraient pour rien au monde aux spectacles du mercredi à l'Opéra, exclusivement composés de ballets, ne se dérangeraient pas pour le ballet de *Faust* ni celui de *Roméo et Juliette* » (Vaillat, 1947, p. 9). Quelques décennies plus tard, ces divertissements étaient tombés bien bas dans l'estime du "public honnête".

Quand Jorge Lavelli accepta d'intégrer la version de Georges Balanchine dans sa mise en scène de l'opéra de Gounod, en 1975, il le fit en toute acceptation de l'artificialité liée au genre. Les deux univers ne pouvaient se rencontrer et les "coutures" restaient sciemment très visibles. Le ballet disparut, probablement pour cette raison, dès la première reprise mais fut donné régulièrement de manière indépendante, contrairement aux versions parisiennes antérieures.

a) *La variation du miroir :*

La question qui se pose est quelle version de cette variation Antonine Meunier a-t-elle notée ? Selon Vaillat, les soli étaient sujets à de nombreux changements selon les interprètes. Ils pouvaient aussi subir des modifications suivant l'inspiration du maître de ballet en place, tout comme les danses d'ensemble d'ailleurs. Il est difficile d'évaluer le degré de participation d'un nouveau chef de service dans un ouvrage déjà au répertoire. Se contentait-il de le remonter, d'après les souvenirs des danseurs déjà dans la compagnie ? Y apportait-il des ajouts, pour une nouvelle danseuse ou un artiste invité ? Les articles des journaux font mention de changements de chorégraphie. Les différents maîtres de ballet qui se sont succédé à la tête de la compagnie semblent avoir remanié tour à tour le divertissement. Nous l'avons vu, Meunier a travaillé avec quatre d'entre eux durant sa carrière. Quand Messager et Broussan prennent les rênes de l'Opéra, ils inaugurent leur direction avec *Faust* justement, désireux de redonner à l'ouvrage toute son exactitude musicale. La production est saluée par la presse, ainsi que sa partie dansée :

Et le ballet est une pure merveille. Ainsi que les constructeurs placent un drapeau flottant au sommet de l'édifice qu'ils viennent d'achever, MM. Messager, Broussan et Lagarde en ont fait le bouquet de leur Faust rajeuni. Les pas en ont été réglés par M. Staats, qui pourrait bien être enfin le chorégraphe tant attendu. Il a notamment combiné une variation exquise, où les tours de force sont présentés de telle sorte qu'ils demeurent toujours de l'art, — et cette variation a fourni à Mlle Zambelli l'occasion d'un splendide triomphe. (Massiac, 1908)

La variation délicate de Mlle Zambelli c'était justement celle d'Hélène. Elle se voit proposer le miroir éponyme par une des esclaves apportant des coffrets de bijoux et, tout comme Marguerite riant de s'y voir si belle, s'exalte de son apparence dans une débauche de brisés et de petits jetés lui faisant arpenter la scène en diagonale¹⁰.

On saluera tout autant les inventions de Mme Stichel, première maîtresse de ballet qui prendra la suite de Staats un an plus tard. *Le Figaro* apprécie sa patte, car :

[...] les changements apportés sont tous des améliorations. En même temps que les ensembles sont plus animés, plus vivants, les variations sont augmentées. Le principal

¹⁰ L'exercice n'avait rien de nouveau pour elle : dès son arrivée à Paris, elle était apparue dans cette variation, le 14 décembre 1894, pour la première de *Faust*, accompagnée par Mlle Piodi, venue avec elle de la Scala.

rôle, celui qui contient la variation du Miroir, est tout à fait mis en valeur. Il est dansé comme on le sait, par la première danseuse, Mlle Aïda Boni. (Basset, 1909, p. 5)

Mais on peut parier que Mlle Antonine Meunier ayant interprété ce rôle elle-même, ait noté ce qu'elle a dansé. On peut lire dans le journal *Gil Blas*¹¹ :

Le vieux *Faust*, l'opéra de tout repos, que les musiciens de l'orchestre jouent par cœur, à partition fermée, le vieux *Faust* du maximum, qu'on met à l'affiche les jours de fête ou de réunions de famille, et qui, néanmoins, fait toujours salle comble, a failli causer une émeute parmi ces demoiselles du ballet, toujours chatouilleuses dans leur amour propre et farouches gardiennes de leurs prérogatives. Les titulaires des principaux rôles du grand ballet de la nuit de Valpurgis ont été, en effet, plusieurs fois changées, et ces personnages ont été attribués à de nouveaux sujets :

[...] La scène du miroir, qui appartenait à Mlle Régnier, a passé à Mlle Antonine Meunier, et celle-ci dans l'amour de son art, n'a pas hésité, chaque fois qu'on jouait *Faust*, à quitter sa villégiature de Deauville, pour interpréter son rôle ; pourtant, elle a dû, en dépit de son zèle, le remettre à Mlle Jane Billon. (*Courrier des théâtres*, 1904, p. 3)

Ainsi la direction avait voulu essayer plusieurs distributions parmi les jeunes sujets talentueuses, comme ce fut le cas également pour les autres rôles de Phryné et de Cléopâtre. Précisons que c'était Hansen qui était maître de ballet cette année-là.

Que reste-t-il de Justamant dans tout cela ? Comme sur un palimpseste, il semble que les maîtres de ballet aient écrit les uns sur le texte de l'autre, "anonymisés" pour finir, dans cette grande entreprise qui dépasse les individus et qui forment une tradition. Si la version de Georges Balanchine reste totalement originale dans sa chorégraphie, on peut voir bien des similitudes entre la notation sténochorégraphiée de Meunier et la version de Bessy-Staats, remontée lors du tricentenaire de l'École de danse de l'Opéra de Paris.

Celle d'Albert Aveline, transcrite en cinématographie par Jacqueline Challet-Haas (Aveline, 1956), en diffère plus même si les trajets restent assez similaires. La première diagonale est une parade sur pointes jouant de l'alternance de retirés au genou et au jarret. On remarque encore une double pirouette à droite prise de la cinquième pied gauche devant. La position des coffres ne forme plus un carré mais un zigzag, rendant plus clair le trajet de la ballerine. Des déboulés sur pointes, ornements d'ouvertures et de fermetures de bras, se substituent aux pas de bourrée

¹¹ Je remercie M. Thierry Malandain pour cette information.

courus de la version transcrite par Meunier¹². Ce serait Jeanne Dumas qui aurait introduit les déboulés sur pointes en 1916, dans le divertissement de *Thaïs* (Vaillat, 1947, p. 78). Ceux-ci s'exécutaient auparavant sur demi-pointes. Jeanne Dumas fut l'élève favorite de Rosita Mauri. Sa carrière cependant ne dura que quatre ans car elle préféra se consacrer à sa vie privée, au grand désespoir de sa professeure.

2. Divertissement de l'opéra *Roméo et Juliette* de Gounod :

Le *Roméo et Juliette* de Gounod reçut les honneurs de l'Opéra Garnier le 28 novembre 1888. Comme *Faust*, l'opéra avait été créé auparavant au Théâtre Lyrique, le 27 avril 1867, et le ballet était là encore une condition pour la rentrée de l'œuvre du compositeur à l'Académie, dorénavant *nationale*, de musique. Celui-ci dut donc composer à nouveau de la "musique pour les jambes". Sorte de duo d'amour s'échelonnant sur plusieurs actes, l'opéra relevait d'un caractère encore plus intimiste que *Faust* et ne nécessitait pas vraiment cet ajout chorégraphique, « pierre fausse dans un collier de diamant » (Vaillat, 1947, p. 51). À nouveau, toutefois, la scène du Palais Garnier élargissant le cadre de l'action, le corps de ballet sera le bienvenu pour justifier cette transposition sur le vaste plateau.

Comme dans *Henri VIII* ou dans *Francesca da Rimini*, la gaieté des danses formait contraste avec l'action dramatique. Il est de bon ton, depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'aux films noirs du cinéma hollywoodien, de savoir faire alterner les scènes pour éveiller l'attention et susciter l'émotion du public. Le divertissement est ajouté au 4^e acte de l'œuvre. À l'occasion du mariage de leur fille, les Capulet donnent une fête aux champs. Le même jour sera béni l'union d'un couple de campagnards.

Ainsi, l'image rayonnante de la fiancée paysanne du ballet aura-t-elle créé pour le spectateur, par surimpression en quelque sorte, l'illusion de l'heureuse destinée qui a failli être celle de la tragique épouse que Juliette est devenue. Considéré sous cet angle, le ballet de *Roméo et Juliette*, bien que situé beaucoup plus en marge de l'action dramatique que ne l'est celui de *Faust*, peut être admis comme étant le faire-valoir du

¹² Les versions notées par Meunier et Jacqueline Haas ont été reconstituées par mes soins et l'aide de Margot Rémond, spécialiste en cinégraphie Laban, lors de la table ronde organisée par le CND, le CNSMDL et l'Université Lyon 2, « La danse classique à l'épreuve des notations », le 2 décembre 2022. La juxtaposition des deux solos a permis de renseigner cette question.

dernier acte où, à nouveau, la musique va « parler » dans toute l'acceptation du terme, le langage de la passion et du désespoir. (Fauquet, 1982, p. 60)

Le Gaulois du 29 novembre 1888 fait l'éloge de cette pièce rapportée et nous renseigne également sur les modifications musicales et chorégraphiques qui ont eu lieu à la première :

[...] c'est surtout au ballet que nous nous arrêterions avec plaisir si la place ne nous était mesurée. Il est charmant de la première à la dernière note, ce divertissement des bijoux et des fleurs. Toutes les idées en sont délicates, variées de caractère et de rythme, et précieusement instrumentées. L'allegro-saltarelle qui le termine brille d'une ingéniosité rare. (Parisien, p. 2)

Le critique fait mention d'un *allegro-saltarelle* pour le final. Or, ce numéro n'est pas mentionné, ni joué, dans la plupart des versions discographiques de l'opéra¹³. Il est pourtant bien connu des danseurs qui ont eu l'occasion de participer au divertissement, sous le nom de la « Tarentelle » de *Roméo et Juliette*. M. Lacotte, tout comme M. Mayer, m'en ont fait part. C'était dans ce numéro que se situait la variation homme du ballet, que j'ai pu reconstruire pour le film *Mono no Aware* (7'15") grâce à M. Pierre Lacotte qui me l'a transmise au téléphone. Je l'ai enseigné et fait travailler ensuite à M. Gakuro Matsui, étoile du Ballet national de Norvège, grâce à des envois de vidéos. Ayant fait parvenir à M. Lacotte une version enregistrée de la suite musicale du ballet de Gounod, il m'a fait remarquer que certains extraits manquaient et que d'autres lui étaient inconnus. Il avait en effet participé à ce divertissement à son engagement à l'Opéra de Paris, durant l'après-guerre. Cette saltarelle endiablée est un recyclage d'une composition antérieure de Gounod, le *Saltarello* pour orchestre (CG 525) composé en 1870.

⇒ [Lien vers la variation du fiancé du ballet de Roméo et Juliette](#)

Le rajout de Gounod ne fit pas l'unanimité cependant. Ainsi on peut lire dans cet article de *l'Europe Artiste* :

Je fais pourtant une réserve en ce qui touche celle [la musique] du ballet. Des arpèges fugués, entremêlés de ronronnements de vielle et pas un motif ! Ce n'est pas assez, même pour un ballet, et Mlle Mauri a beau s'élancer comme un sylphe, ce n'est pas la musique de Gounod qui l'a enlevée et lui a donné la force d'aller aux étoiles, ce sont ses jarrets d'acier. Elle n'en a pas d'ailleurs été moins applaudie : au contraire ! (Garnier, 1888, p.1)

¹³ C'est une "Danse bohémienne" qui le remplace.

Il se peut fort que la musique qui était destinée au ballet ne satisfait pas pleinement non plus Joseph Hansen, le chorégraphe, et qu'il eut recours à quelques modifications. Ces changements étaient d'un usage courant avant une première. À la mort de Mérante, c'est en effet Joseph Hansen (1842-1907), chorégraphe belge, alors en activité à Londres, qui est approché pour le remplacer. C'est son excellente réputation outre-Manche, colportée par le journal *l'Europe Artiste*, qui valut à Hansen d'être réclamé par l'Opéra (Pritchard, 2008, p. 104). Il était capable de travailler sur commande, et notamment pour les opéras-ballets. (*Ibid.*, p. 87)

La réputation de son prédécesseur est excellente, aussi Hansen se doit-il de réussir son entrée au Palais Garnier, notamment après le four qu'avait connu *la Dame de Monsoreau* de Salveyre au début de cette même année 1888, et qui avait vu sa toute première participation dans ses nouvelles fonctions. Pour *Roméo et Juliette*, il règlera un ballet éprouvant pour l'ensemble de la compagnie, mettant en scène, là encore, les différentes classes de quadrilles, coryphées, sujets et étoiles, dans la plénitude de leurs moyens. Sans vraie partie mimée, on y danse sans interruption. Les deux premiers solistes, Rosita Mauri et Miguel Vasquez, finissent épuisés. Camille Saint-Saëns, de *l'Institut*, salue les interprètes : « Mlle Mauri a déployé ses grâces capiteuses, Mr Vasquez sa vigueur athlétique, ... », mais toute cette démonstration brillante reste, pour lui aussi, gratuite. Il ajoute : « Le ballet est une charmante chose, que j'aime beaucoup pour ma part ; mais au moins faudrait-il, pour danser, l'apparence d'un prétexte » (Saint-Saëns, 1888, p.2).

En dehors de ses deux solistes, Hansen bénéficie d'une bonne classe de sujets : Mlles Bernay, Roumier, Biot, I. Ottolini, Grange, Keller, Gallay, Sallé, Chabot, Violat, Blanc, Treluyer, Chasles, Parent, Ricotti, Invernizzi, Esselin, Sandrini, Régnier, M. Ponçot participent à ce succès. Notons que les deux premiers sujets mentionnés ci-dessus seront les professeurs d'Antonine Meunier. Elle dansera elle-même dans le corps de ballet du divertissement à la reprise du 7 juillet 1900 (Dossier d'œuvre, BmO.). Elle obtint le grade de petit sujet en 1898 et put ainsi accéder à des rôles plus intéressants. Tout porterait à croire que la version notée au moyen de sa *sténochorégraphie* soit celle de Hansen lui-même.

Comme celui de *Faust*, ce divertissement a eu la vie longue dans la programmation de l'Opéra de Paris. De nombreuses étoiles s'y sont essayées : Mlles Désiré, Piodi, Johnsson, Jeanne Schwarz, Lorcía, Solange Schwarz, Darsonval, Chauviré, Rayet, Vlasi, apparaissent au détour des programmes, des articles ... sans oublier leurs partenaires, MM. Ladam, Ricaux, Duprez, Peretti, mais il y en eut bien d'autres assurément ...

On peut en savoir plus sur les méthodes de composition de Hansen d'après un article du journal *Le Gaulois*, paru à l'occasion de la création d'un autre ballet, un "vrai" cette fois-ci, *Maladetta*, dansé cinq ans plus tard :

Tous les jours, je suis à la première heure, à mon piano, et je joue, mesure par mesure, toute la partition. Entre temps, je compose moi-même le pas que je crois devoir s'appropriier au passage ; puis je dessine la pose sur une feuille de papier, en faisant suivre le dessin d'annotations et d'explications qui me servent, l'après-midi, à enseigner le rôle aux artistes. (Tout-Paris, 1893, p. 1).

Hansen est un homme organisé, en comparaison de Mérante, qui chorégraphiait sur le vif. On peut retrouver nombre de ses dessins à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, notamment pour le divertissement de *Roméo et Juliette* (B 905 (31)). On y voit des compositions, pour la plupart très symétriques, décoratives, des groupes dont la géométrie s'augmente de bouquets de fleur, de paniers, de guirlandes, de gerbes de blé, soulignant le rayonnement de l'étoile. Un article intitulé la *Soirée parisienne*¹⁴ rend compte de ce foisonnement démesuré :

Et le ballet ? Vous tenez à en parler du ballet ? Mon Dieu oui, je veux bien, d'autant plus qu'il a pour principale interprète la délicieuse Rosita Mauri, toute cuirassée d'argent. Et vous savez, quand je vois danser Rosita Mauri, je suis comme les autres, ça m'emballe. Il y aussi deux jolis petits pages noirs, et puis six jolis pages oreilles d'ours, de vieux émaux du seizième siècle. Et puis des moissonneuses ciel et argent, et puis des paysannes en rose-thé ou en capucines, ou en vert d'eau. Tout cela est charmant mais trop de fleurs ! Trop de fleurs ! Que de bouquets ! Que de paniers ! Que de guirlandes ! Il faudra promener un peu le sécateur dans tout cela et surtout supprimer ces soi-disant gerbes qui ont fait instantanément donner à ce divertissement le surnom de : *Ballet des Paillassons* ! (Frimousse, 1888, p. 3)

Le souhait de Raoul Toché, qui signait ses articles sous le nom de *Frimousse*, fut exaucé et ces gerbes disparurent dans les productions ultérieures, laissant juste aux guirlandes et aux paniers de roses blanches le soin de fleurir la scène. Signe des temps, on troqua aussi, à l'après-guerre, le tulle pour le taffetas, pour habiller les ballerines (Vaillat, 1947, p. 55).

On apprécia les costumes délicats de la création, conçus par M. Charles Bianchini. De ses maquettes (Bianchini, 1888), on peut comprendre que les danseuses étaient associées, par

¹⁴ C'est le journaliste Arnold Mortier qui inventa, pour le journal *Le Gaulois*, le concept de ces articles très populaires appelés "Soirée parisienne". Il s'agissait, à côté de la critique du spectacle, de susciter l'intérêt des lecteurs en décrivant la composition de la salle, la variété des costumes ou en relatant des anecdotes amusantes.

groupes, à une variété de fleur et à un accessoire : Coquelicots-Guirlandes, Bleuets-Gerbes, Violettes de Parme-Corbeilles, Roses mousseuses-Bouquets. Cet étrange jeu de cartes est à nouveau organisé suivant la hiérarchie du corps de ballet : « Voici les sujets en blanc et rose ; les coryphées en blanc et vert d'eau : (sic) le 1^{er} quadrille en blanc et bleu ; le 2^e quadrille en blanc et rouge, tout cela très frais, très froufrouant. [...] A la fin du tableau, apothéose avec gerbes de blé, bouquets, couronnes, et fleurs des champs » (O' Monroy, 1888, p. 3).

On dénombre encore douze paysans, des jeunes gens dans de nobles tenues Renaissance, deux pages en collants noirs et pourpoint rouge, des vieux juifs, des tutus d'enfants blancs et roses, le costume vivement rayé de bleu et de jaune de M. Vasquez, celui de Mlle Mauri, d'une pâleur lunaire, des fleurs blanches semées sur le brun-bleu de sa chevelure. On conçoit donc la forme de surexposition de ce faste divertissement, éclatement de couleurs en plein soleil, avant que le drame ne se poursuive dans le resserrement et l'obscurité d'un caveau.

Il n'avait pas fallu attendre l'incendie des ateliers de décors de la rue Richer, en 1894, pour voir la mode du recyclage s'instaurer dans les scénographies. *Roméo et Juliette* donne une deuxième vie aux toiles de fond et aux fabriques de *Francesca de Rimini*, de *La Muette de Portici*, ou de *Polyeucte*, et *Le Monde Artiste* du 23 décembre 1888, détaillant l'assemblage de ces résurrections, fait allusion au livre de cuisine « *L'art d'accommoder les restes* » (Habitué de l'Opéra, 1888, p. 881). Si ces pratiques sont condamnées, elles n'en sont pas moins fréquentes par les économies qu'elles permettent. Une chapelle côté cour, un escalier menant à un balcon côté jardin, un portail au centre découvrant, au lointain, une ville italienne qui pourrait être Vérone, ombragé par les pins parasol et les cyprès qui encadrent le tout, le divertissement chorégraphique prend place dans le jardin des Capulets. Richard O' Monroy y verra, pour sa part, « la place de la Concorde avec une grille au fond ouvrant sur le Champs de Mars » (1888, p. 3). Il fallait bien accueillir tout ce joli monde fraîchement costumé.

a) *Variation de la Fiancée (Mono no aware, 5'10'')* :

⇒ [Lien vers la variation de la fiancée du ballet de Roméo et Juliette](#)

L'allegretto vivo est le numéro 5 de la partition. Cette variation connut un destin proche de celles de *Faust*. Le ballet s'est dansé en effet jusque dans les années soixante et le solo, brillant, était lui aussi donné parfois aux examens de l'Opéra. Ma reconstitution pour le film *Mono no Aware* est basée sur la notation qu'en a faite Mlle Meunier. J'ai également eu l'occasion

d'échanger avec Milles Vlassi et Rayet qui en ont été les interprètes, ainsi qu'avec M. Mayer qui participa au divertissement lors de ses débuts dans le corps de ballet. Ils m'ont tous les trois fait part de quelques différences avec les versions qu'ils connaissaient.

La plus grande difficulté pour cette reconstitution fut pour moi de comprendre le tout premier pas de la variation que Meunier décrit comme étant un rond de jambe sauté en dehors suivi d'un pas de basque sauté, le tout sur un temps. Or dans le dictionnaire accompagnant l'ouvrage, le rond de jambe sauté retombe sur la même jambe, ce qui prend déjà un temps. Milles Vlassi et Rayet ont toutes les deux décrites ce pas comme étant une gargouillade, ce que j'ai adopté pour la reconstruction.

La gargouillade était d'ailleurs une marque de fabrique de Joseph Hansen. Richard O'Monroy s'en amuse dans son ouvrage *Les petites Manchaballe*, qui relate, sur un ton humoristique, les anecdotes de l'Opéra à l'époque de la création du ballet de Gailhard et Hansen, la fameuse *Maladetta*. Au deuxième tableau, chez la Fée des neiges, « il y a des gargouillades, beaucoup trop de gargouillades, et l'on s'en plaint » (O'Monroy, 1893, p.124). Cela est à moitié étonnant puisque la Fée des neiges n'est autre que la même Rosita Mauri, créatrice du rôle de la Fiancée, dans ce ballet également chorégraphié par Hansen. Elle affole alors les abonnés et on ne jure plus que par cette brune racée. L'auteur joue le candide cependant :

« — Excusez mon ignorance, madame Manchaballe, mais qu'est-ce c'est une gargouillade ?

» — vous ne savez donc rien, mon pauvre monsieur Richard ! Une gargouillade c'est un rond de jambe terminé par un saut de chat.

» — Un saut de chat !!!

» — Oui... à votre âge vous n'avez jamais vu sauter un petit chat ! Eh bien c'est la même chose. On fait un bond en avant comme un chat qui sauterait sur une souris. »

C'est d'ailleurs la définition qu'en donne Antonine Meunier dans son dictionnaire :

La gargouillade est un saut de chat précédé de petits ronds de jambe.

Gargouillade en dedans de la jambe gauche (cinquième pied droit devant)

(3 temps)

Sortir la jambe gauche à la seconde demi-hauteur et faire plusieurs petits ronds de jambe en dedans, pour finir en raccourci très haut derrière (1^{er} temps), s'enlever en redressant le corps et tomber sur la jambe gauche, en même temps raccourcir la droite devant (2^e

temps), cette dernière vient à son tour se poser à terre en *quatrième* de face, les genoux pliés (3^e temps).

Cette gargouillade peut se finir avec le pied droit piqué en *quatrième devant* au 3^e temps.

Elle peut se faire de face, ou épaulée à droite, ou épaulée à gauche. (Meunier, 1931, p. 199, dico 9' 10'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée de la gargouillade](#)

On les retrouve encore un peu plus loin, dans cette variation du *Roméo et Juliette*, pour des traversées latérales qui demandent une très grande vivacité de bas de jambe, ainsi qu'une musicalité fine. Elles semblent avoir été supprimées ultérieurement dans ce passage pour être remplacées par des sauts de chat et des piqués. Comme on sait, la définition actuelle de la gargouillade est un peu différente. Le saut commence effectivement par un simple ou double rond de jambe en dehors de la première jambe, suivi par un simple ou double rond de jambe en-dedans de la deuxième. Ceci n'est pas nécessairement une transformation du pas due aux évolutions de la technique puisque Desprésaux en indique un tout semblable dans ses écrits, au début du 19^e siècle. Je reproduis ici le dialogue amusant qui en donne cette définition :

Dialogue entre deux professeurs de danse.

« — Paul : connais-tu un nom plus ignoble que flic flac ?

» — Pierre : oui, c'est celui de gargouyade (sic). Il est vrai qu'on ne s'en sert plus. C'était un saut trivial. Entre l'élan et la chute, le sauteur faisait deux ronds de jambe de chaque pied à la fois. » (Desprésaux, s.d., folio 129r)

Sur les quinzième, seizième, vingt-troisième et vingt-quatrième mesures de ce numéro 5, Meunier décrit l'exécution de *passé-pieds*. Ce terme peu courant dans notre lexique actuel mérite également d'être expliqué. Voici la définition qu'en donne Antonine :

Passe-pied en avant, d'un pied et de l'autre

(Sorte de petits jetés finis piqués à terre)

(Départ en cinquième ou par un pied piqué en quatrième devant).

Fléchir légèrement les genoux en les tenant très en dehors — s'enlever et dégager en même temps à la demi-hauteur, un pied tendu en avant — retomber à terre en posant le bout de ce pied en quatrième devant (1^{er} temps).

De cette position piquée, fléchir à nouveau les genoux, s'enlever en faisant passer à son tour l'autre pied en avant, retomber à terre en posant le bout de ce pied en quatrième devant (1^{er} temps), etc.,etc... (*Ibid.*, p. 207, dico 11'53")

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du passe-pied](#)

Voici l'exemple d'un pas somme toute répandu dans le répertoire classique et à qui j'ai vu attribué bien des appellations : emboîtés, jetés pointés, jetés piqués à terre, ... Le passe-pied est décrit dans le dictionnaire de Desrat comme étant une danse du 17^e siècle répandue en Bretagne. Elle était "vive, légère et pleine de gaité". Les pieds s'y croisaient et se décroisaient en glissant sur le sol, ce qui aurait donné son nom à cette danse (Desrat, 1895, p. 272). La définition ne fait pas vraiment écho à celle de Meunier, mais j'ai retrouvé cependant une explication similaire à la sienne notée en écriture Laban, dans l'ouvrage de Allan Miles, *Dictionary of classical ballet in Labanotation* (Miles, 1976, p. 73).

Les vingt-sixième et vingt-huitième mesures indiquent un *coupé-fouetté* sur le deuxième temps. Cette appellation subsiste quant-à-elle souvent de nos jours en France, même si son succédané, le *coupé-ballonné sur pointe* de l'école Vaganova, est généralement employé dans le reste du monde. Je rappelle ici la définition du fouetté de Meunier :

Fouetté

(Jambe droite en seconde, demi-hauteur).

D'un mouvement sec et sans bouger la cuisse, passer la jambe droite en raccourci, la pointe très serrée, derrière ou devant la jambe gauche qui garde le genou tendu. (*Ibid.*, p. 198)

Pour revenir de manière plus générale sur notre variation, on relève une structure des déplacements qui est restée la même. On note des petites différences dans l'exécution des pas, selon les indications de Mlles Rayet et Vlassi. Ainsi Antonine Meunier précise un « jeté en tournant en dedans fini en attitude » qui est devenu un jeté en tournant fini arabesque, correspondant aux pratiques actuelles des studios. On peut voir encore ce genre de saut "à l'ancienne" dans le film *La Mort du cygne* mentionné plus haut, dans l'extrait du divertissement de *Faust*. Dans ce même passage de la variation de la Fiancée, la danseuse exécute un *temps de flèche*. Mlle Meunier le décrit ainsi dans son dictionnaire :

Temps de flèche à droite

(Pied gauche piqué à terre en quatrième derrière)

(2 temps)

Fléchir les genoux, s'enlever en dégageant très haut la jambe gauche en arrière, ramener d'un trait cette jambe en raccourci devant, pendant que la jambe droite retombe à terre en pliant (1^{er} temps) (le pied gauche doit effleurer le sol lorsqu'il passe d'arrière en avant), rebondir en l'air en redressant le corps, et retomber sur la jambe gauche pliée, en même temps développer la jambe droite devant en quatrième (2^e temps). (*Ibid.*, pp. 279-280, dico 16' 13")

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du temps de flèche](#)

On remarquera le raccourci de la jambe gauche et le développé de la jambe droite, contrairement à certaines techniques qui demandent de tendre les deux jambes, comme un mouvement de ciseau. Également, Meunier précise un contre-mouvement de la jambe qui exécute un battement en quatrième derrière avant de broser par la première. Ce mouvement n'était pas logique dans l'enchaînement de la variation et je l'ai supprimé. Mlle Vlasi m'a confirmé l'emploi du raccourci et du développé tout en me précisant que le raccourci était précédé d'un mouvement arrondi de la jambe.

Des différents échanges que j'ai pu avoir avec les professeurs déjà cités j'ai pu me rendre compte que les ports de bras sont devenus par la suite plus variés. La version sténochoregraphiée indique beaucoup de bras bas ou en première, comme dans les deux dernières diagonales. Faut-il y voir l'influence de Bournonville sur Hansen ? On retrouve aussi des « premières positions ouvertes », qui consistent à déplier les coudes, à partir de la première position, en amenant les paumes dessous ou dessus, créant une forme de contact avec le public. Cette économie dans les bras semble avoir été la bienvenue dans la conception de la danse française du 19^e siècle. Plus tard, Zambelli recourrait elle aussi, comme nous l'avons déjà mentionné, à un accompagnement sobre du haut du corps afin de mettre en relief le jeu des jambes. Levinson se souvient d'« un pas sauté, avec les bras croisés, dans l'Esméralda de Jules Perrot, telle qu'on l'a donné à Petersbourg, et où cette "abstention" est du plus grand effet» (Levinson, 1924a, p. 86). La danse française est ainsi souvent associée à la danse des jambes, voir du bas de jambe.

La diagonale finale se constitue comme suit : un pas de bourrée en tournant en dedans à droite, un jeté, un petit jeté tournant en dehors, un petit jeté en tournant en dedans, un coupé en tournant et un grand jeté en attitude ; celle-ci est décrite par Mlle Rayet comme se composant d'un pas

de bourrée en tournant, de deux emboîtés, d'un tombé coupé jeté, appellations plus proches de nos usages actuels.

La variation est fatigante et exigeante physiquement. Son interprète pour le tournage, Mlle Charlotte Skreikes, a trouvé difficile de maîtriser une autre approche de pas exécutés tous les jours au cours, mais avec des difficultés en plus, ainsi que de garder une apparence de facilité durant cette danse éprouvante et extrêmement sautée, les pointes aux pieds (annexe 4a). Cette apparence d'aisance était une des qualités d'exécution de la créatrice du rôle, Rosita Mauri : « [...] Mauri, au dire des *grandes* du corps de ballet, est, de toutes les célébrités chorégraphiques connues jusqu'à ce jour, l'artiste qui laisse le moins voir ou deviner l'effort » (Germont, 1889, p. 217). Cléo de Mérode décrit ainsi la danse de l'étoile espagnole dans son autobiographie : « C'était une jolie brune au visage coloré, animé, aux grands yeux noirs étincelants ; elle avait beaucoup de brio et de "chien". Sa danse nerveuse, passionnée, semblait rendre les planches élastiques ; c'était du feu » (Mérode, 1985, p. 103). C'est curieusement Gounod, malgré son intérêt assez tiède pour la danse, qui s'enthousiasma pour celle de Rosita Mauri, à Milan, alors qu'il montait son opéra *Cinq-mars*. Il avertit Halanzier qui dépêchera Mérante en Italie pour la voir. Elle sera engagée tout d'abord pour sept mois à l'Opéra de Paris. Ceci ne fait pas de Mauri une danseuse à la mode italienne pour autant. Née dans la province de Tarragone en 1856, elle fut formée par la très réputée Mme Dominique à Paris, grâce aux bons soins de son père qui, danseur lui-même, veilla tout particulièrement à son éducation. Il économisait pour l'emmener régulièrement de l'Espagne jusqu'à la capitale française, afin qu'elle puisse bénéficier d'une éducation chorégraphique de premier choix.

On peut comprendre l'aspect exténuant du rôle de Mlle Mauri dans ce divertissement. La variation s'enchaînait avec un pas de deux comprenant des arabesques, des tours enveloppés, grand jetés..., et se poursuivait avec une danse avec les guirlandes formant un dais, où les étoiles intervenaient également (Vaillat, 1947, p. 56).

S'ensuivait la tarentelle, d'abord dansée par les ensembles de manière folklorique, incluant une variation pour le soliste homme, dont nous avons déjà parlé, suivi d'une autre pour la fiancée. Celle-ci semblait particulièrement pétulante et exigeante techniquement. C'est assurément celle qui a été notée par Hansen dans un manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque-musée de l'Opéra (Hansen, 1888), sous le nom d'*Entrée dansante de Mlle Mauri, Roméo et Juliette*. J'en donne le détail pour le lecteur accoutumé au vocabulaire de la danse classique, tel que rédigé par le chorégraphe :

« N° 1

Glissade faillie, deux jetés en tournant en dégageant la jambe à la 4^e ouverte, poser de suite le pied à terre pour faire coupé gargouillade et entrechat 5. (Ce temps se fait 3 fois de suite en ligne oblique.)

N° 2

Relever sur les 2 pointes pour faire 4 fois petits ronds de jambe emboîtés pour finir en attitude sur les pointes.

N° 3

Remonter en faisant pas de bourré couru en arrondissant entrechat 5, failli du pied de derrière grand jeté en tournant (2 fois de suite et la 3^e finir sur l'entrechat 5).

N° 4

Petit pas de bourré sur les pointes pour gagner le milieu de la scène en finissant sur la pointe ensuite.

N° 5

Pas de bourrée dessous dessus posé sur la pointe ensuite 3 fois pour finir par une assemblée soutenue sur les 2 pointes.

N° 6

Petits pas de bourré très précipités sur les pointes.

N° 7

Posé 4 ronds de jambe en tournant sur place, Coupé dessous, glissade faillie posé sur la pointe en arabesque (2 fois d'un côté et d'un autre)

N° 8

En remontant au fond côté jardin.

N° 9

Coupé dessus ballonné à la 4^e croisée petit jeté et assemblée précipitée deux tours sur les pointes 3 fois, puis courir se placer au milieu de la scène un peu vers le fond.

N° 10

Enlevé cabriole tombé à la 4^e croisée, ou détournant [pas très lisible, détourner peut-être...] le corps et relevant la jambe à la 4^e ouverte la poser coupé dessous poser en arabesque.

N° 11

Marcher sur les pointes en descendant.

N° 12

Rouler sur les pointes en faisant le tour de la scène pour finir avec 2 tours sur les pointes, toutes les fleurs l'entourant dans un groupe. »

On notera l'aspect exténuant et la virtuosité de cette dernière entrée, déballage de tours et de batterie. Léandre Vaillat, quant à lui, poursuivant l'analyse technique du divertissement, décrit quelques décennies plus tard, un solo sensiblement différent dans son ouvrage déjà cité : « Mlle Lycette Darsonval exécute la sienne [sa variation] également en classique, avec des pas sautés sur la pointe, deux manèges différents, le dernier en tours piqués sur la pointe » (Vaillat, 1947, p. 56).

La danse se poursuit avec une tarentelle du couple cette fois-ci épicée de « temps de flèche, de temps croisés en l'air qui ressemblent à des coupés jetés. Le final s'achève sur un groupe formé par l'étoile portée sur l'épaule du premier danseur » (*Ibid.*). Tout cela semble effectivement éprouvant, mais comme disait Mme Manchaballe, qu'importe : « ...quand le ballet va, tout va. »

b) *Le fragment du ballet de Roméo et Juliette (Mono no aware, 30'33'')* :

⇒ [Lien vers le fragment du ballet de Roméo et Juliette](#)

C'est la seule danse d'ensemble notée par Meunier. Bien que la partition fasse mention d'un vague scénario, même durant ce premier numéro le chorégraphe semble n'y avoir apporté qu'un intérêt secondaire. « De vieux marchands joailliers offrent en vente leurs marchandises » spécifie la didascalie de cet allegretto (Gounod, s.d., p. 4). Charles Bianchini a également conçu des maquettes pour des *vieux juifs*. Leur participation en scène a bien existé, probablement au deuxième plan de l'action dansée, pure démonstration de corps de ballet. La compagnie était fort impliquée et M. Gilbert Mayer me rappelait qu'il y avait beaucoup de monde en scène lors de ce divertissement. L'argument, si c'en est un, joue de l'attraction exercée par les bijoux sur

les jeunes femmes, mais rappelées à la raison, elles savent se contenter de simples fleurs. La morale est sauvée, même si Ernest Reyer reste perplexe devant cette force d'abnégation des ballerines : « [...] on nous a montré, [...] la délicieuse, la séduisante Rosita Mauri et son cortège de jolies moissonneuses, insensibles, ce qui a paru bien invraisemblable, aux séductions de cassettes de bijoux que des marchands juifs font miroiter à leurs yeux » (1888, p. 1). Déjà le ballet d'Hansen *Aïssa, la perle d'Aden* (créé pour le ballet Bolchoï de Moscou en 1881), donnait lieu à une danse des bijoux et des fleurs (Pritchard, 2008, p. 98). S'agissait-il là d'un recyclage pour le chorégraphe belge ? Les ballets mettant en scène des bijoux ou des jardins animés étaient des formes de poncifs dans les représentations du 19^e siècle.

Figure 9 : Bianchini, C. (1898). *Les roses mousseuses*.



Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Figure 10 : Mlles Chasles et Régnier dans *Roméo et Juliette*.



Benque & co. (ca. 1888). Bibliothèque-musée de l'Opéra

Ce premier numéro est composé pour douze ballerines et six travestis. On peut naturellement penser, les travestis apportant des bouquets aux ballerines, que ces dernières portaient les tutus galonnés de rubans roses, associés à cet accessoire par Bianchini (voir figure 8). Une photo de

Mlles Chasles et Régnier, dansant ensemble, l'une en ballerine et l'autre en page, semble le confirmer (BmO (PH 35)).

Ce ballabile¹⁵ est exigeant pour les danseuses sur pointes. Il devait être réservé aux sujets, comme l'indique la présence des mêmes Mlles Chasles et Régnier sur le programme. Il donne donc une bonne idée du niveau artistique attendu de la crème du corps de ballet dans les ouvrages de cette époque, dite de décadence. Nos étudiantes eurent beaucoup de crampes aux mollets, devant allier rapidité, endurance et technique de sauts battus. Capucine Perrot, qui y participa, nous confie :

Au fur et à mesure des répétitions, j'ai compris que pour réussir à danser le ballet du début à la fin, je devais le prendre dans la respiration et la musicalité pour ne pas subir physiquement la chorégraphie, mais pouvoir la danser avec plus de légèreté, d'aisance et prendre plaisir (Capucine Perrot, annexe 4c).

Le divertissement est bien réglé, respectueux des conventions, notamment dans l'organisation militaire des lignes, mais rendant compte d'une certaine ingéniosité, que la presse reconnut à Hansen. Il participe d'un style « école française », qui fit pressentir le chorégraphe comme successeur de Mérante. On remarque les jeux d'accents, en l'air et en bas, exigeant une musicalité réelle de la part des interprètes, la rapidité des pas de liaison, pas courus, glissades, d'une amplitude réduite, accentuant par contraste les temps levés et autres sauts. Les glissades, telles que les décrit Meunier, ne sont pas projetées, mais correspondent juste à l'ampleur du dégagé seconde :

Glissade de côté :

(2temps) au ralenti trois mouvements

(Cinquième pied droit devant)

Sortir le pied gauche comme pour faire un dégagé à terre en seconde, les genoux tendus (1^{er} mouvement), — poser le talon gauche et, en même temps, piquer le pied droit en seconde (2^e mouvement) et le trainer devant ou derrière le pied gauche en pliant les genoux (3^e mouvement), — finir en cinquième les genoux tendus.

La glissade se dit *fermée devant* lorsque le pied se rassemble devant, — elle se dit *fermée derrière* quand le pied se rassemble derrière. (1931, p. 200, dico 10' 06'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée de la glissade de côté](#)

¹⁵ ballabile : figure chorégraphique exécutée par tout un corps de ballet et par les solistes, mais ne comportant pas de soli (le ballabile a été utilisé à l'époque romantique). Larousse

La vitesse d'exécution dans ce fragment ne permet pas beaucoup plus d'amplitude. Les jetés battus sont pris à partir de la quatrième derrière, comme on le voit chez Bournonville. Nous les prenons plus communément d'un dégagé seconde dans l'école moderne. Voici la définition de Meunier :

Jeté dessous, battu, à droite

(Pied gauche piqué derrière)

(1 temps)

Fléchir légèrement les genoux, lever la jambe gauche en quatrième derrière, demi-hauteur, redresser le corps en sautant et heurter le tibia gauche avec le mollet droit avant de retomber à terre sur le pied gauche, pendant que le droit se lève en demi-hauteur derrière (1 temps). Plier à nouveau dans cette position pour recommencer l'exercice à gauche. (*Ibid.* p. 204, dico 11' 09")

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du jeté dessous battu](#)

On y trouve plusieurs fois également le *coupé enveloppé*, qui ressemble fort à notre actuel *saut de basque*, mais pris non par un battement à la seconde mais à partir d'un raccourci :

Coupé enveloppé à droite (cinquième pied droit devant)

(1 temps)

La jambe droite se lève en raccourci devant, s'ouvre et se pose complètement à droite en entraînant le pied gauche qui se rapproche vivement du pied droit en frôlant le sol, pour monter aussitôt en raccourci devant, en enveloppant par un demi-tour en l'air, la jambe droite (1 temps), qui à ce moment s'enlève à son tour pour exécuter un jeté dessus ou dessous dans le dernier demi-tour qui reste à faire pour revenir de face. (*Ibid.* p. 181, dico 6' 24")

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du coupé enveloppé](#)

Les six travestis font leur entrée, en fond de scène, tenant des bouquets de fleur, un peu plus tard dans ce fragment. Ce sont les « jeunes gens » revêtus de nobles tenues Renaissance par Bianchini. Je reviendrai plus tard, de manière détaillée, sur l'utilisation du travesti dans les ballets (chapitre IV, E, 3), mais contentons-nous de remarquer qu'ils représentent ici des adolescents, comme c'était l'usage. Selon M. Gilbert Mayer, ces rôles étaient encore tenus par des femmes quand il participât au ballet dans les années 1950 (annexe 2). Leur danse est

beaucoup moins exigeante techniquement. On remarque l'utilisation de *sissones doublées, tournée en dedans*. Meunier en donne cette définition :

Sissone doublée, tournée en dedans à droite

(Cinquième pied droit devant)

(3 temps)

Faire un demi-tour en l'air, en dedans à droite en exécutant une sissone en raccourci devant du pied gauche (1^{er} temps) — poser ce pied sur la demi-pointe et monter vivement la jambe droite en raccourci devant, tout en effaçant fortement l'épaule droite afin de revenir de face par un autre demi-tour en dehors sur la demi-pointe gauche (2^e temps) — fermer en cinquième pied droit devant (3^e temps). (*Ibid.* p. 275, dico 14')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée de la sissone doublée](#)

S'ensuit une scène dansée et mimée, sur trois lignes, où les danseuses s'emparent des bouquets, et sont un instant poursuivies par les travestis. On remarque, dans l'enchaînement qui lui succède, l'emploi de ballonnés, glissade, et pas de basque, assez typique de l'école de danse de l'Opéra. Nous pratiquions ce pas dans les cours dans les années soixante-dix dès l'arrivée au stage. Roqueplan nous en informe déjà dans une critique pour le ballet *Néméa* : « C'est Mme Carolin (sic), le professeur de ces intéressants petits trognons, qui les a préparés à ce pas *Basque* et à ces ballonnés qu'ils exécutent avec une conscience comique. » (1864, p. 1).

Puis l'ordonnance des trois lignes superposées qui avaient prévalu dans le divertissement se dissout dans une menée qui remonte, symétriquement à cour et à jardin pour reformer un cercle serré des ballerines au centre de la scène. Celui-ci s'ouvre comme une fleur pour constituer une ligne à l'avant-scène et les danseuses exécutent un pas de temps de pointe à l'unisson assez compliqué avant de remonter pour la pose finale, étagée sur le plateau. Nous avons pris le parti de reproduire un dessin de Hansen pour celle-ci pour le film *Mono no aware*. Très certainement, le reste du corps de ballet participait à cette pose finale.

3. *Salammbô* d'Ernest Reyer :

La première parisienne du *Salammbô* de Reyer eut lieu à l'Opéra de Paris le 16 mai 1892. Cet opéra en cinq actes et huit tableaux avec des paroles de M. Camille du Locle d'après Flaubert, fut chaleureusement salué par la presse, affirmant la légitimité du tout nouveau directeur,

Eugène Bertrand, dans ses fonctions. D'autant plus que sa première saison allait voir aussi quelques mois plus tard la création du *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. On en voulut encore plus à Ritt et Gailhard, ses prédécesseurs, sur lesquels le journal *Le Ménestrel* s'était déjà acharné, d'avoir laissé la première de *Salammbô* aux belges, puisque l'opéra avait été créé à la Monnaie deux ans plus tôt. L'œuvre bénéficie de la participation de Rose Caron dans le rôle-titre. La musique et le drame y font bon ménage, et l'union est consacrée par les critiques. On peut lire dans *Le National* du 18 mai 1892 : « *Salammbô*, une des œuvres les plus belles, selon nous, qu'ait produites l'école française dans ces cinquante dernières années » (Stoullig, 1892, pp. 1-2).

L'œuvre de Flaubert, datée de 1862, déployait un Orient rêvé et grandiose, dans un roman épique qui contrastait fort avec sa *Madame Bovary*. Berlioz voulut mettre en musique le roman, mais son décès l'en empêcha. Reyer, qui lui avait d'ailleurs succédé comme critique musical aux *Débats*, s'attela à concrétiser le désir du maître dans cette vaste composition. On parla d'influence wagnérienne, notamment dans l'emploi du leitmotiv, et par l'absence de coupures dans l'action, ainsi que par le rôle dévolu à l'orchestre « interprète des sentiments » (Stoullig et al., 1893, p. 20).

La même question se pose encore une fois : qu'est-ce que Mlle Meunier a noté grâce à sa *sténochorégraphie* ? On peut répondre, de manière quasi-certaine : la variation de Mlle Hirsch au 4^e acte de l'opéra, chorégraphiée par Joseph Hansen. Un ballet guerrier inaugurerait ce 4^e acte, et la partition musicale qui accompagne la *sténochorégraphie* (ce n'est pas le cas de tous les fragments, celle-ci étant parfois omise après deux mesures dans l'ouvrage d'Antonine Meunier) le confirme. On retrouve le même morceau à la scène 1 du 1^{er} tableau de l'acte 4, dans une partition transcrite pour chant et piano (Reyer, s.d., 252-254). C'est un allegretto en 2/4, au thème orientalisant.

Au soleil couchant, on voit Spendius et Autharite jouer aux dés, entourés par des chefs mercenaires, avant que commencent les danses. Le camp des barbares est tout entier à la joie de la défaite des carthaginois, ce qui donne prétexte au ballet. On le danse au dehors et dans la tente même du héros Mathos, largement ouverte.

Le Figaro du 17 mai 1892, dans un article signé « Un Monsieur de l'orchestre » (qui n'est autre qu'Émile Blavet), commente positivement le divertissement, mené par Mlle Hirsch et M. Ladam. Il salue le travail de « M. Hansen, qui secondé par son fidèle lieutenant, M. Pluque, a

réglé les danses, chose très délicate dans une œuvre où la chorégraphie est étroitement liée à l'action » (p. 3).

La critique générale est très positive. Au 2^e acte, des courtisanes sacrées prennent des poses plastiques, comme l'illustrent certaines estampes conservées à la Bibliothèque municipale de Rouen ([2^e tableau. *L'enceinte sacrée de Tanit*] ..., 1890-1892). Ces hétaires participent au culte de la déesse Tanit. La toilette de Salammbô sera également prétexte à une danse au deuxième tableau du 3^e acte. Mais le ballet principal a bel et bien lieu au début du 4^e acte : dans « [...] le camp des barbares en fête : des ribauds et des ribaudes, très joliment costumés par Delphine Baron, d'après des aquarelles de M. Eugène Lacoste, divertissent ces malandrins que les entrechats lascifs de Mlle Hirsch mettent en humeur gaillarde » (Monsieur de l'orchestre, 1892, p. 3). On comprendra la difficulté d'exécution d'un "entrechat lascif" mais la connaissance technique des critiques de cette époque permet de savourer, ou d'imaginer, cette forme d'exploit kinesthésique. Le journal *le XIXe siècle*, quant-à-lui verra moins l'intérêt de ces évolutions chorégraphiques : « Ce n'est rien d'autre en effet qu'un remplissage, le ballet guerrier, dansé très gentiment par Mlle Hirsch. » (Fouquier, 1892, p. 2)

Mélanie Hirsch fait partie de ces sujets émérites de l'Opéra, qui ont vécu dans l'ombre des étoiles étrangères, mais qui furent cependant très appréciées. Elle créa aussi Djali, la danseuse bohémienne des *Deux Pigeons*. On peut lire à son sujet, sous la plume de Paul Mahalin qui œuvrait sous le pseudonyme d'*un Vieil abonné* :

Sa famille vit à l'Opéra. Le père y était, je crois, musicien à l'orchestre ; le fils y tient un second ou un troisième violon ; la fille y danse, — depuis douze ans, — avec beaucoup de légèreté, et Dieu sait avec quelle chaleur, quel amour et quelle conviction ! C'est une pirouette vivante, un *jeté-battu* en jupon, un *rond de jambe* en maillot, un *entrechat* passé femme ! ». L'auteur ajoute que : « [...], sa conversation ne fait pas beaucoup de bruit au foyer. (Vieil abonné, 1887, p. 236)

Il y a en effet encore des danseuses fort impliquées dans leur profession, même à cette époque dite de "décadence"...

Cléo de Mérode lui rend également hommage dans son autobiographie : « [Hirsch] dansait à ravir, avec un sens étonnant de la mesure et une trépidante vivacité. Dans les variations du ballet de *Don Juan*, elle récoltait une moisson de bravos. Elle mariait la fougue et la grâce, faisant des bonds d'une légèreté prodigieuse » (Mérode, 1985, p. 104). Ce sont bien les qualités que l'on

peut pressentir dans l'écriture de cette variation, chaque note suivie à la trace par un pas, et n'oubliant pas d'inclure quelques... gargouillades ! ¹⁶

Dans un programme du 13 décembre 1899, le rôle est repris par Mlle Désiré, toujours sous l'aile de M. Ladam, et Meunier apparaît comme participant aux ensembles du ballet (Dossier d'œuvre Salammbô, BmO). Antonine aurait-elle dansé cette variation elle-même au hasard des reprises ?

Figure 11 : Ballet guerrier de Salammbô. (1890-1892)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de Rouen

Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Curieusement, les danses de *Salammbô* semblent avoir pâti d'une intégration plus fine à l'action dramatique de l'opéra, et ne connurent pas la destinée des divertissements de *Faust* ou de *Roméo et Juliette*, plus gratuits, donc plus aisément détachables de l'ouvrage d'origine pour des variations de concours par exemple. Également, Reyer n'est pas Gounod. Il laisse l'image d'un musicien doué mais sans école. Largement autodidacte, il se perfectionna sur le tard auprès de sa tante, Louise Farrenc, professeure de piano au Conservatoire de Paris. Quand il compose *Salammbô*, ni l'Opéra ni le ballet ne lui était inconnu. Il y avait présenté auparavant l'épopée

¹⁶ Cette variation, exigeant une technique de saut aboutie, a été reconstituée par mes soins pour la table ronde *La danse classique à l'épreuve des notations* qui a eu lieu le 2 décembre 2022 (événement organisé conjointement par le CND, le CNSMDL et l'Université Lyon 2).

lyrique *Sigurd* en 1885 et, dans sa jeunesse, le ballet *Sacountala* sur un livret de Théophile Gautier. Hansen avait déjà collaboré avec Reyer lors de la première londonienne du même *Sigurd* en 1884 (Pritchard, 2008, p. 104). L'œuvre du musicien, saluée en son époque, a moins résisté au temps et reste peu jouée.

4. *Les Deux Pigeons* :

La première des *Deux Pigeons* eut lieu le 18 octobre 1886. C'est un ballet en deux actes et trois tableaux de MM. Henry Regnier (à ne pas confondre avec le poète Henri de Régnier), et Louis Mérante, sur une musique d'André Messager. *Les Annales du Théâtre et de la Musique* ne font référence qu'à Regnier cependant, dans leur critique, quand le livret du ballet est commenté (Stoullig, 1887, pp. 21-23). On peut penser que si Mérante est cité, c'est uniquement afin de pouvoir toucher des droits d'auteur, la chorégraphie des ballets n'étant pas considérée dans le décompte des parts à cette époque.

Le maître de ballet avait fait parler de lui lors de la création de *Sylvia* dix ans plus tôt. La justice fut saisie concernant le différend qui l'opposait au librettiste Jules Barbier. Ce dernier avait refusé que le nom de Mérante apparût à côté du sien sur les affiches. C'était une sorte d'usage de considérer le chorégraphe comme étant co-librettiste, mais non une obligation systématique. Saint Léon, par exemple, avait réussi à se faire reconnaître comme auteur pour *Coppélia* en 1870.

M. de Thémynes, feuilletoniste au journal *La Patrie*, peu convaincu par la manière dont Barbier avait écorché l'*Aminta* du Tasse pour élaborer son poème¹⁷, ironisa sur la situation :

En ce cas, je ne comprends pas pourquoi le chorégraphe n'ait pas consenti avec enthousiasme à cette étrange prétention. A la place de M. Mérante, si M. Barbier avait refusé de signer son programme, je l'y aurais contraint par tous les moyens légaux. Lorsqu'on porte une main dévastatrice sur un chef-d'œuvre ou sur un monument, on doit en être puni — sinon de six mois de prison, comme M. Courbet, du moins de six mois de pilori sur l'affiche de l'Opéra. (Thémynes, 1876, p. 2)

Mérante finit par avoir gain de cause et à faire reconnaître sa part dans la composition du ballet. S'appuyant sur ce précédent, Mme Stichell, maîtresse de ballet à l'Opéra en 1909-1910,

¹⁷ C'est ainsi que l'on nommait le livret du ballet.

réclamera également un tiers des droits d'auteur pour l'ouvrage *la Fête chez Thérèse*, sur un livret de Catulle Mendès et une musique de Reynaldo Hahn, qu'elle avait chorégraphié. La presse s'amusera à nouveau de la situation. Après avoir gagné son procès, la cour d'appel infirmera le jugement en 1919, considérant qu'il n'y avait pas eu de vraie collaboration. (Marquié, 2015, parag. 27-30). Le statut du chorégraphe reste fragile, même au début du 20^e siècle. Celui-ci est alors juste considéré comme le traducteur en mouvements des idées du musicien et du librettiste. Les maîtres de ballet étaient également des salariés et on comprenait mal ce genre de revendications liées à leurs capacités créatrices. Depuis Noverre, et le principe du ballet d'action, c'est en premier lieu de la qualité du "poème" qu'on considérait dépendre le succès ou l'échec de l'œuvre.

Les *Annales du théâtre* de 1886 se contentent d'écrire, à la fin de leur compte-rendu sur *Les deux Pigeons* : « Ajoutons — ceci est à l'éloge de la direction et de ses excellents chefs de service — que le ballet est joliment monté et très heureusement réglé (Stoullig, 1887, p. 23). » MÉRANTE est avant tout un "chef de service". On parle des danseurs, du librettiste, de la musique, mais la chorégraphie n'est pas plus commentée.

Le ballet est une adaptation scénique de la célèbre fable de La Fontaine du même nom :

- « Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre :
- » L'un d'eux s'ennuyant au logis,
- » Fut assez fou pour entreprendre
- » Un voyage en lointain pays... »

L'action se déroule au 18^e siècle en Thessalie, ce qui donne l'occasion de recycler les décors de *Namouna* cette fois, créé quatre années plus tôt sur la même scène. On installa un pigeonier dans l'embrasure de la fenêtre du casino du 1^{er} acte du ballet de Lalo. Tout bien considéré, il n'y avait pas si loin de Corfou à la Thessalie... Dès la version de 1886, les pigeons étaient vivants, « ce qui est mieux que peint » disait le poète Mallarmé. Ils faisaient partie de la vie du Palais Garnier. Ils avaient même un statut spécial. Habituellement, les animaux participant aux spectacles, chevaux, veaux, vaches ou cochons, étaient loués à des manèges ou au Jardin d'Acclimatation. Mais les quatre colombes qui jouaient dans *Les Deux Pigeons*, ou, artistes versatiles et volatiles, dans l'opéra *Déjanire* de Saint-Saëns, dépendaient du chef accessoiriste. La musique du ballet devait leur "donner des ailes", et ils fournirent à l'Opéra, quelque pigeonneau supplémentaire afin d'assurer l'œuvre de Messager après leur retraite (Genest, 1920, pp. 107-108).

Le poème est fortement transposé, afin de répondre aux habitudes de l'institution et aux attentes des abonnés. Pépio (Mlle Sanlaville) s'ennuie auprès de sa fiancée Gourouli (Mlle Mauri). Les czardas d'une bande de tziganes de passage lui donnent envie de les suivre, surtout pour les beaux yeux de la danseuse Djali (Mlle Hirsch). Déguisée en gitane, Gourouli poursuit l'infidèle, ce qui permet à Mlle Mauri de passer de blonde à brune... Après différentes péripéties, valse et variations, un orage surprend le pauvre Pépio, qui s'effondre. Il rentrera alors, piteux, au bercail, implorant le pardon de sa fiancée. On note également, dans ce ballet, la participation de Mérante, déjà âgé, qui se contentera d'un modeste rôle de tzigane, dansant un pas hongrois avec Mlle Mauri. Vasquez, quant à lui, fait montre de ses capacités techniques dans la variation masculine du 2^e acte.

L'argument permet à Mlle Mauri de s'incarner sous différentes facettes. Elle est la sage Gourouli, aimante, attentionnée, capable de pardonner, mais peut aussi s'attribuer la fougue et la sensualité sauvage de Djali, quand elle s'immisce, déguisée, dans le camp des gitans. On retrouve là cette fascination d'une féminité aux visages flottants oscillant, durant tout le 19^e siècle, entre danseuse chrétienne (Taglioni) et danseuse païenne (Elssler), entre la vierge éthérée (Odette) et la fille du diable ou de ses acolytes (Odile), entre réalité (Effie, Swanilda) et fantasme (la Sylphide, Coppélia). Le théâtre lyrique n'est pas en reste, mettant en scène, lui aussi, le choix entre la séduction érotique dangereuse de la brune (Carmen) et la douceur de celle, de préférence blonde, qui restera au foyer (Micaëla).

On salua d'emblée la jolie partition d'André Messager pour ses qualités de clarté et d'élégance. Encore tout jeune, il avait déjà fait ses preuves dans la musique de danse en composant les ballets *Fleur d'oranger*, *Vins de France* et *Odeurs et Parfums* pour les Folies-Bergères.

Le ballet connut une première reprise en 1894, sous les auspices de Hansen. Le dernier tableau fut supprimé et nos deux pigeons se retrouvaient réunis sous l'arbre foudroyé. Bianchini, le costumier, transposa l'action en Hongrie, ce qui influencera les versions ultérieures données à l'Opéra. Cette reprise permit à Mlle Subra de reprendre le premier rôle, aux côtés de Mlle Laus. Mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse, Antonine Meunier incarnera le "pigeon voyageur" en 1912. On reprend le ballet de Messager, alors qu'il est co-directeur de l'Académie nationale de musique, le 30 mars, en deuxième partie de la création du *Cobzar* de Paul Milliet, sur la musique, fait assez rare, de la compositrice Mme Gabrielle Ferrari. Le livret de l'opéra offre quelques similitudes avec celui des *Deux Pigeons*, mais sur un fond bien plus dramatique. L'action se passe en Roumanie et nous conte les aventures de Stan, qui est parti avec une femme

tzigane, délaissant la douce Jana, sa payse. Il revient vers celle-ci, cependant. Mais pour cela il devra tuer sa compagne bohémienne, rongée par la jalousie, et finira dans les mines de sel.

La Djali du ballet, Aïda Boni cette fois, ne posait pas autant de complications à l'amoureux volage. Et « La danseuse de caractère, c'est Mlle Meunier, mime souple et expressive, qui a personnifié à ravir un Pépéo mélancolique et boudeur » (Stoullig, 1913, p.11). Gourouli est incarnée par Carlotta Zambelli, avec une vivacité et une légèreté qui lui confèrent un nouveau succès auprès de la critique et du public. On le sait, ce n'était pas la première fois qu'Antonine jouait un rôle travesti auprès de l'étoile italienne. *Le Ménestrel* avait déjà salué cette facette de son talent dans le ballet le *Lac des Aulnes*, en 1907 :

J'ai déjà prononcé le nom de Mlle Meunier, qui est absolument adorable sous le costume ultra-collant et couleur de feu du lutin Elfen. Elle est la grâce même, et sa démarche, sa légèreté, ses attitudes, tout en elle est charmant. J'ajoute que sa pantomime, fine et spirituelle ne laisse rien à désirer. (Pougin, 1907, p. 379)

Les danseuses étant principalement, à cette époque, cloisonnées aux démonstrations techniques des divertissements d'opéra, les occasions de faire montre de leurs qualités dramatiques étaient assez rares. *Les deux Pigeons* renouaient avec la tradition du ballet-pantomime qui, en dehors des reprises assez régulières de *Coppélia* et de *la Korrigane*, n'avaient plus vraiment cours à l'Académie de musique. Les arguments de ballets "fin de siècle" comme *le Fandango*, *Yedda*, *Namouna* (la musique de ce dernier ouvrage aussi), laissèrent perplexes la critique. Antonine Meunier, mime intelligente, profita de l'occasion pour démontrer de belles capacités de comédienne.

a) *Duo de Gourouli et Pépéo (Mono no aware, 26' 53'')* :

⇒ [Lien vers la reconstitution du duo des Deux Pigeons](#)

C'est le pas de deux du premier acte, qui réunit Gourouli et Pépéo, qu'a choisi de noter Mlle Meunier dans son ouvrage. Là encore, aucun nom de chorégraphe indiqué au titre du fragment. On peut supposer toutefois, que la version transcrite s'approche fort de celle de Mérante. Pour la reprise de 1894, Hansen avait lui-même révisé les didascalies de la partition musicale au crayon, modifiant les indications de Regnier et dessinant la pose finale. On peut y lire :

« *Seule* [rajout de Hansen] Gourouli imite les mouvements de la tourterelle légère et décrivant des circuits dans les airs.

» *Seul* [rajout de Hansen] Pépio séduit par la gentillesse de Gourouli, se prête de bonne grâce à sa fantaisie, et la poursuit comme voletant autour d'elle. » (Hansen, 1893)

Les indications précisent également un moment pour Mlle Subra (qui avait repris à l'occasion le rôle de Rosita Mauri). Or, ces changements ne correspondent pas aux indications de Meunier. Les pigeons se voient octroyer des passages en solo tandis que le duo sténochorégraphié implique la participation des deux danseuses du début à la fin, sans interruption, ce qui en fait d'ailleurs un exercice très éprouvant physiquement. Hansen opte également pour une pose finale tandis que Meunier décrit un baiser volé à Gourouli par Pépio, privilégiant l'action pantomime à la plasticité académique. Quand Antonine dansa ce duo pour l'Opéra, Ivan Clustine venait d'y être nommé maître de ballet l'année précédente. Arrivé de Moscou en 1903, il avait probablement peu de connaissance de ce ballet typique du Paris de la Belle Époque. L'article du *Journal des Débats* semble confirmer une reprise de la chorégraphie de Mérante : « Si la chorégraphie imaginée par Mérante n'est guère plus riche que le libretto tracé par Henri Régnier, la musique écrite par M. Messenger avec une facilité qui ne se dément jamais, ne manque pas d'une grâce tout (sic) aimable » (Jullien, 1912, p. 1). Il faut rappeler aussi que la créatrice du rôle de Gourouli, Rosita Mauri, était toujours dans les murs du Palais Garnier, en tant que professeure de la classe de perfectionnement. Une reprise à l'identique de la version de la création aurait donc été facilitée dans ces circonstances.

Ce passage, à la fois dansé et mimé, joue de l'ambiguïté entre monde animal et humain, rendant plausible la référence à la fable éponyme. Gourouli roucoule, Pépio pépie, dans un jeu de séduction inspiré par les oiseaux qui habitent le colombier érigé en fond de scène. Un des intérêts de ce petit duo est qu'il a été commenté par Stéphane Mallarmé qui en fut spectateur, et critique pour *La Revue indépendante*, lors de sa création, en 1886. Il reprendra son texte pour son recueil *Divagations*, en 1897, réunissant plusieurs réflexions poétiques sur une danseuse symboliste "instrument direct d'idée", "acrobate spirituelle". Il dénonce la facilité de l'argument de Régnier, directeur de scène à cette époque, et qui avait probablement bénéficié de sa position privilégiée pour faire accepter son œuvre. « Il reproche entre autres à Régnier d'avoir sous-estimé les virtualités chorégraphiques du texte de La Fontaine, d'être resté insensible aux liens existants entre écriture littéraire et choré-écriture » (Laplace-Claverie, 2001, p. 161). Le ballet art muet et allégorique, n'était-il pas fait pour illustrer naturellement cette fable, au lieu de cette transposition banale dans le monde des humains, destinée à contenter le public bourgeois de l'époque à la manière du vaudeville. Mallarmé appréciera cependant ce petit duo du premier acte, « ingénu prélude », de par son évocation du vol et du trouble

occasionné par cette réincarnation animale du couple. Gourouli indique les ramiers en fond de scène et invite son compagnon à en imiter les ébats :

L'un des amants à l'autre les montre puis soi-même, langage initial, comparaison. Tant peu à peu les allures du couple acceptent de l'influence du pigeonier becquètements ou sursauts, pâmoisons, que se voit cet envahissement d'aérienne lasciveté sur lui glisser, avec des ressemblances éperdues. Enfants, les voici oiseaux, ou le contraire, d'oiseaux enfants, selon qu'on veut comprendre l'échange dont toujours et dès lors, lui et elle, devraient exprimer le double jeu : peut-être, toute l'aventure de la différence sexuelle ! (Mallarmé, 1976, p. 194)

Figure 12 : Lucas, H. (s. d.). Antonine Meunier et Aïda Boni dans les Deux pigeons.



Source gallica. bnf.fr/ Bnf

Relevons que Mallarmé associe le personnage de Pépïo, tenu par Sanlaville¹⁸ quand il fut spectateur de l'ouvrage, à un rôle de mime et celui de Gourouli-Mauri à un emploi de danseuse. Il met alors en garde sur le fait de rapprocher trop aisément des arts différents dans leur essence : « Le librettiste ignore d'ordinaire que la danseuse qui s'exprime par des pas, ne comprend d'éloquence autre, même le geste » (*ibid.*, p. 196). Cela signifierait-il que les deux interprètes s'étaient vu octroyer un vocabulaire gestuel très différent ? On distinguait clairement à cette époque les fonctions de *sujet mime* et de *sujet danseur* (Pluque, 1875). Cela avait-il un impact important sur les mouvements des interprètes ? Nous l'avons vu, la chorégraphie décrite par Meunier est à peu près la même pour les deux protagonistes. Le costume de Pépïo, cependant, comportait de petits talons, quand Gourouli portait des chaussons de pointes. C'est probablement pourquoi Meunier indique, lors de deux diagonales, des jetés battus pour Gourouli et non battus pour Pépïo. Il n'y a cependant pas de différences frappantes au-delà de ce détail, dans les chorégraphies respectives de ces deux rôles.

J'ai eu l'occasion de danser le rôle de Pépïo, avec Carole Arbo, en 1980, lors d'une reprise pour l'École de danse de l'Opéra de Paris, sous la direction alors de Claude Bessy. C'était la version d'Albert Aveline qui avait été remontée, sans travesti cette fois. Celle-ci est plus technique, comprenant des portés, des entrechats six ou des assemblés entrechat cinq, pour le garçon, des doubles tours sur pointes pour la fille. On retrouve quelques petites traces cependant des versions anciennes : temps levés du début, les bras imitant le battement des ailes, suivis d'un saut de chat, arabesque penchée au-dessus de Pépïo agenouillé, ...

La reconstitution pour le film *Mono no Aware* est interprétée par deux étudiantes du CNSMD de Lyon, l'une en cursus classique (Sumire Itaya, dans le rôle de Gourouli) et l'autre en cursus contemporain (Pauline Demey dans le rôle Pépïo). Les indications de Meunier nécessitent parfois de faire des choix, les pas décrits au-dessus de la partition musicale ne se superposant pas toujours de manière précise aux temps des mesures. Nous avons pris le parti de placer les temps levés sur le 2^e temps de celles-ci, même s'ils s'exécutent sur le premier dans la version d'Aveline. Cette option semblait plus correcte face aux indications générales. La sténochorégraphie de Meunier n'est pas toujours rigoureuse en matière de musicalité. Aussi, décrit-elle les parcours et les intentions des danseuses sur la page de gauche de son livre, pendant que la page de droite précise la chorégraphie. Les indications entre ces deux pages se

¹⁸ Marie Sanlaville (1847-1930), d'origine lyonnaise, fut appréciée comme danseuse d'ensemble et comme étant la meilleure mime de l'Opéra. Devenue danseuse travestie, elle remplacera même Mérante dans le ballet *Yedda* (Un vieil abonné, 1887, p. 228). Elle sera nommée professeur de la classe supérieure de danse le 1er juin 1890 (archives 19/694, BmO)

contredisent parfois, ce qui nous a obligé, là encore, à faire des choix. Je pense cependant que cette reconstitution préserve bien l'esprit de l'œuvre. L'ensemble est très joué. On fait l'oiseau, on s'étourdit, on se becquète, on se boude... La structure est très claire et le vocabulaire limité : temps levés, sauts de chat, jetés battus, pas de polka, menés, forment l'essentiel de ce duo. Il utilise aussi pas mal ce que Meunier nomme (voir plus haut), à propos des bras, les *Positions de caractère*, destinées à donner du style et de l'expression à la danse, en complément des positions fondamentales qui restent d'une géométrie abstraite. On les trouve au-dessus de la partition, portant un numéro entouré d'un petit cercle qui se réfère à la partie dictionnaire de l'ouvrage. On note au fil du pas de deux ces différents gestes :

17) Mains croisées derrière :

Les bras allongés derrière le dos, les mains à plat et croisées, les paumes en dehors (Meunier, 1931, p. 237).

19) Oiseau :

Le revers des doigts allongés à la taille, — faire manœuvrer les coudes en avant et en arrière comme un battement d'ailes (*Ibid.* p. 238).

20) Planer :

Les bras s'ouvrent et s'élèvent un peu plus haut que la seconde, ils montent et descendent comme les ailes d'un oiseau, les mains souples et allongées, les paumes complètement en-dessous (*Ibid.* p. 238).

21) Prière :

Les paumes des mains l'une contre l'autre, les doigts allongés et réunis, ou entrecroisés (*Ibid.* p. 238).

29) voltiger :

Les bras s'élèvent un peu plus haut que la seconde position, les mains souples et allongées s'agitent en dedans et en dehors dans un frémissement prolongé (*Ibid.* p. 240).

Ainsi, le haut du corps mime tandis que les jambes marquent la mesure. Pauline Demey, notre interprète du rôle travesti Pèpio, remarque cette alliance de technicité et de théâtralité dans cette danse, qui permet de se détacher des difficultés et d'y trouver du plaisir (Pauline Demey, annexe 4f). Cette notion d'interprétation d'un personnage était aussi étrangère à ses pratiques dans son cursus contemporain.

Figure 13 : Manet, E. (1879). Jeune femme en rose (portrait de Rosita Mauri).



Domaine public, via Wikimedia Commons

II. La Sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon

La Sténochorégraphie ou l'Art d'écrire promptement la danse est publiée à Paris, par l'auteur, en 1852. L'ouvrage contient la description du système de notation du mouvement inventé par le chorégraphe, plusieurs exercices de cours, ainsi que la notation du *Pas de six de la Vivandière*, cheval de bataille d'Arthur Saint-Léon et Fanny Cerrito dans leurs jeunes années. Y apparaissent également des biographies de maîtres de ballet célèbres. Les vingt-trois exercices conservés dans l'ouvrage servent à la démonstration des signes sténochorégraphiques, donnant une idée des méthodes et des conceptions pédagogiques de l'époque. Ils empruntent à la tradition de la fin du 18^e siècle développée ensuite par Filippo Taglioni et Albert (Pappacena, 2006, p. 59), tous deux élèves du grand Jean-François Coulon. Ce dernier fut le professeur parisien incontournable de tout danseur désireux de faire une carrière au début du 19^e siècle. Saint-Léon cherche à donner du prestige à la danse, à la mettre sur un pied d'égalité avec les autres arts imitatifs. Son caractère éphémère, fugace, transitoire, lui interdit une vraie considération. En ce siècle littéraire, on veut bien apporter du crédit au poète, à la limite au musicien, mais le compositeur de ballet est peu respecté et a même du mal à se faire rémunérer. Cette œuvre, effacée aussitôt qu'exécutée, en est-elle vraiment une ?

Il me semble important de détailler suffisamment la vie courte, vagabonde et intensément riche du chorégraphe, afin de contextualiser son invention. Ces repères biographiques sont principalement repris de l'introduction aux *Lettres d'un maître de ballet* d'Ivor Guest (Saint-Léon, 1977).

A. Repères biographiques sur Arthur Saint-Léon

Arthur Saint Léon naît le 17 septembre 1821 à Paris. Il est le fils d'Adèle Joséphine Nicolau et de Léon Michel, qui adopta le patronyme de « Saint-Léon ». Arthur perdit très vite sa mère. Son père, danseur lui-même, malgré une situation modeste de figurant à l'Opéra, fut estimé de son directeur Pierre Gardel. Il était également musicien et très bon escrimeur, ce qui lui valut un poste pour entraîner les danseurs aux combats. Il quittera Paris en 1817 pour répondre à un engagement de quatre ans à la cour de Toscane comme maître à danser ; il remplira ensuite des fonctions similaires à la cour de Wurtemberg, où il enseignera aux princesses royales pendant quatorze ans. C'est durant ce long séjour dans l'état allemand que Michel Saint-Léon rédigea

ses cahiers d'exercices (en 1829 et 1830), donnant une idée de sa pédagogie, et de la manière dont son fils fut initié à la danse.

On trouve dans le cahier de 1829 une entrée composée par Arthur (Saint-Léon, M., folio 28, air n° 31). Considérant qu'il avait alors tout au plus huit ans, on peut s'étonner des difficultés techniques qui y sont mentionnées (deux tours à la seconde enchaînés avec deux tours attitude par exemple). Le jeune homme développe conjointement des capacités comme violoniste. Ses dons musicaux égalent ses talents de danseur. Il donne son premier concert à treize ans, à Stuttgart, avant de se produire à Munich (1835) et à Paris (1837). Il fut l'élève de Josef Mayseder et aussi du célèbre Nicolò Paganini. Ainsi, Adolphe Adam écrira, à propos de l'habileté d'Arthur comme instrumentiste : « [...] M. Saint Léon procède effectivement de l'école de Paganini. C'est principalement dans les excentricités et dans les difficultés de sons harmoniques et de succession de *pizzicato* et de *col arco* qu'il cherche ses principaux effets [...] » (1849, p. 1).

Il ne se contentera pas d'être un bon interprète puisqu'il composera plus tard un nombre conséquent d'œuvres musicales, principalement pour le violon dont il s'était rendu maître. De nombreuses partitions de Saint-Léon sont disponibles à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris. Ses connaissances dans ce domaine lui vaudront l'estime de ses collaborateurs compositeurs, et lui permettront des échanges artistiques poussés avec eux lors de l'élaboration de ses ballets.

En 1836, à la fin de son contrat, Michel retourne à Paris avec son fils. Arthur aura alors la chance de perfectionner sa danse auprès de François Decombe, dit Albert. Saint-Léon écrit sur lui, dans la préface de sa *Sténochorégraphie* : « M. Albert, cet artiste consciencieux et complet, surtout comme école, ce grand maître auquel je dois le peu que je sais, et dont l'éminente supériorité est incontestable, [...] » (Saint-Léon, A. 1852, p.15). Albert fut considéré comme étant le dernier grand danseur noble de l'Opéra. Il fut également un excellent pédagogue. Ayant été lui-même l'élève de Jean-François Coulon, le jeune Arthur peut hériter ainsi de la plus belle des traditions françaises de danse, remaniée avec intelligence. Au sujet de son enseignement, Léopold Adice écrit :

Albert et Taglioni ont su s'écarter utilement des anciennes habitudes et acquérir sans elles une exécution plus exacte, plus correcte, plus précise, et telle que depuis on n'a jamais vu mieux ; ils ont introduit une gymnastique nouvelle plus savante, mieux appliquée, un travail bien dirigé qui n'écartait aucun des principes reconnus excellent,

mais qui y ajoutait des combinaisons nouvelles d'enchaînements de longue haleine, durs, mais progressifs, dont le résultat était de former la poitrine, de dominer les jambes, de cimenter toute la personne aux difficultés, aux mouvements les plus difficiles et les plus compliqués. Après quelques mois d'un semblable travail, on pouvait remplir honorablement les premières places à l'étranger. (Adice, 1859-1870a, p. 83)

Après deux ans de cet apprentissage parisien, le maître trouvera, en effet, un engagement important pour son élève à Bruxelles, en 1838-1839, qui sera bientôt suivi de bien d'autres dans toute l'Europe. À l'occasion d'une tournée à Vienne, il rencontre la déjà célèbre danseuse napolitaine, Fanny Cerrito. Et en 1843, il signe un contrat de premier danseur à Londres, où il se produit au *Her Majesty's Theatre*. La belle italienne l'accompagne et ils dansent ensemble notamment le pas de quatre du *Lac des Fées*. Elle deviendra sa femme le 17 avril 1845 aux Batignolles. Les unions d'artistes de la danse sont assez rares à cette époque. Le prêtre de Saint-Roch aurait refusé de les marier. Mme Cerrito-Saint-Léon participe peu après, le 12 juillet 1845, à cette grande création que fut le *Pas de quatre* de Pugni, chorégraphié par Jules Perrot. S'y confrontent les meilleures ballerines de l'époque : Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito et, Fanny Elssler ayant décliné l'invitation, Lucile Grahn.

Parmi de nombreuses tournées européennes, le couple débute à Paris au mois d'août 1847. Ils y dansent *la Fille de Marbre*, qui est une relecture du ballet *Alma*. L'argument aurait été inspiré d'un poème d'Émile van der Burck. Saint-Léon possédait l'art du recyclage chorégraphique, ce qui lui fut parfois reproché, mais savait aussi répondre aux attentes du public. Toute sa carrière, il remaniera des ballets anciens, tout en les renommant, et ce à côté de créations originales. C'est ainsi que dans *la Vivandière* il inclut un arrangement du *pas de quatre* de Guerra du même *Lac des Fées* dont nous avons déjà parlé, et qui deviendra le célèbre pas de six de *la Vivandière* qu'il notera soigneusement en *sténochorégraphie*. Du *Violon du Diable*, créé à Venise, il réutilisera la Sicilienne dans *Stella*. Dans *Pâquerette*, sur un argument de Théophile Gautier, il insère des danses folkloriques hongroises qui l'avaient beaucoup impressionné. Guest fait remarquer le nombre de danses de caractère apparaissant dans le répertoire des époux, qui ont énormément voyagé (certes, Elssler avait ouvert la voie avec le succès de sa *Cachucha*). Ils dansèrent ainsi la *Manola* et leur très prisée *Redowa Polka*. La griffe de Saint-Léon ce sont des ballets d'un fort impact visuel, incluant des variations virtuoses, des ensembles ingénieux et diverses danses nationales. Il aime la danse pour la danse, recherchant le plaisir des yeux, parfois au détriment du contenu. Il négligera, en effet, la structure dramatique de ses ouvrages.

La danseuse Ekaterina Vazem¹⁹, qui fut une des admiratrices du chorégraphe, qu'elle plaçait au-dessus de Marius Petipa, nous renseigne sur son style proche du divertissement :

En composant ses livrets de ballet, sa seule pensée était de pouvoir arranger la plus longue série de danses possible (solos, mais également les danses d'ensemble ou les scènes de foule). [...] Mais cette déficience dans son œuvre était compensée par une véritable avalanche de danses classiques fascinantes et colorées, et par la musicalité la plus grande²⁰. (Vazem et al., 1985, p. 8)

Par conséquent, ses ballets manquaient de logique et la complication des scénarios, qu'il écrivait souvent lui-même, les rendaient parfois incompréhensibles et, de l'avis de Théophile Gautier, non adaptés au genre chorégraphique :

L'on est trop rationaliste dans ce pays pour admettre le plaisir qui résulte du rythme et de la décomposition des mouvements, ailleurs que des pas isolés. Tous les ballets dansés par Mme Cerrito et Saint-Léon, composés de fragments de divertissements fondus ensemble, offrent cet inconvénient. (Gautier, 1850, p. 1)

Mais il sut mettre en valeur sa femme, de quatre ans son aînée. Si le statut de Saint-Léon était inférieur à celui de son épouse durant leur vie londonienne, leurs contrats s'équilibrent quand ils signent pour de courtes saisons à l'Opéra de Paris. Le danseur recevait de surcroît le statut de chorégraphe, et de professeur de la classe de perfectionnement. À côté de cela, sa forte technicité éblouissait, en ces temps où la danse masculine avait peu droit de cité. Cerrito aussi composait des danses (elle monta des ballets à Vienne, Bruxelles, Rome) et il est difficile de savoir, durant leur liaison, quelle part de création revenait à l'un ou à l'autre des talentueux époux.

Nous l'avons vu, à cette époque le mariage entre danseurs n'était pas toujours chose simple. La scène était là pour diviniser un "éternel féminin" propre à faire tourner les têtes les plus fortunées et les plus couronnées. Déjà à l'annonce de l'union des deux artistes les fervents admirateurs londoniens de la ballerine, menés par lord Mac Donald, avait organisé une cabale contre son futur mari, qui sut répliquer avec audace durant une représentation. Mais, Saint-Léon

¹⁹ Ekaterina Vazem (1848-1937) fut une des grandes interprètes de Marius Petipa, à Saint-Pétersbourg. Elle créa notamment le rôle de Nikya dans *la Bayadère*. Forte technicienne, elle devint également une pédagogue réputée. Parmi ses élèves figurent Mathilde Kschessinska et Agrippina Vaganova.

²⁰ In composing the ballet's librettos, his only thought was how best to combine the longest possible series of dances (solos, as well as *ensemble* dances and crowd scenes). [...] But this deficiency in his work was compensated for by a veritable cascade of fascinating and colourful classical dances, and with the greatest musicality.

dut s'incliner devant un autre rival, le Marquis de Bedmar, affairé autour de son épouse durant leur engagement au Teatro Real de Madrid (Garafola, 1985, p. 40).

Le premier danseur-chorégraphe-professeur de la classe de perfectionnement, quittera ainsi l'Opéra de Paris en 1852. Cerrito donnera naissance à sa fille Matilde le 6 octobre 1853 (Olivesi, 2015, paragr. 3). Elle montera, les mois qui suivent, son ballet *Gemma*, destiné à confirmer sa gloire dans la capitale française. Saint-Léon trouve, quant à lui, à ce moment, le temps de rédiger son manuel de notation du mouvement, *La Sténochorégraphie ou l'Art d'écrire promptement la danse*, cet important témoignage sur la tradition française de danse théâtrale. Il dédicace le livre à sa Majesté Nicolas 1^{er}, Empereur de toutes les Russies, et l'ouvrage fut publié également à Saint-Pétersbourg. Nul doute que Saint-Léon prépare la suite de sa carrière. Mais il lui faudra attendre encore un peu pour rejoindre les Théâtres impériaux.

Il travaillera au Théâtre-Lyrique de Paris, en 1853, montant les parties chorégraphiques de deux opéras-ballets (*le Lutin de la vallée, le Danseur du roi*). Il se rend ensuite à Lisbonne, où il travaille pour le théâtre San Carlos avec sa nouvelle partenaire Louise Fleury (Laurent de son vrai nom), qui était également une élève d'Albert. Excellente technicienne, il lui manquait toutefois des dons d'interprète pour prétendre à une carrière de premier plan. Elle accompagnera Saint-Léon, jusqu'à la fin de ses jours, dans sa vie professionnelle et privée. Celui-ci crée au Portugal plusieurs nouveaux ballets : *Saltarello, Os Saltimbanco*s, repris plus tard sous le titre *le Procès du fandango*, et *Meteora*. Il sera également professeur au Conservatoire de Lisbonne. Heureux de ses services, le roi régent Ferdinand le décore de la croix de l'Ordre du Christ.

Cependant le théâtre San Carlo connut de gros problèmes financiers et, faute de paiement pour le chorégraphe et ses danseurs, ceux-ci n'apparurent pas en scène, ce qui valut à Saint-Léon un petit séjour à la prison des Carmes. C'est également à cette époque (en 1856) qu'il rédige son pamphlet *De l'État actuel de la danse*. Il y fait état d'une certaine dégénérescence de son art, en France, à cette époque.

Après de multiples tournées très lucratives avec Louise Fleury (Vienne, Turin, Königsberg, Tilsitt, Pest, Temesvar, Dresde, Stuttgart, Munich, Augsbourg, Magdebourg, Brunswick), Saint-Léon est appelé en Russie pour tenir le poste de *maître de ballets* des Théâtres impériaux. Il y succèdera à Jules Perrot et il y œuvra de 1859 à 1870, jusqu'à sa mort.

Ekaterina Vazem le décrit comme un artiste confiant et calme, ce qui rendait les répétitions plaisantes pour les artistes. Il leur était aussi d'un grand secours ayant des contacts dans tous les théâtres d'Europe. Il aida ainsi les carrières à l'étranger de Mouravieva, Vazem elle-même

ou Grantzow. Il était chez lui partout et sut même parler, lire et écrire le russe au bout d'un an, contrairement à Marius Petipa qui ne sut jamais le maîtriser (Vazem, 1985, p. 10). La programmation russe, s'étalant principalement sur l'automne et l'hiver, cela lui permettait de poursuivre des activités parallèles de chorégraphe, principalement pour l'Académie impériale de musique de Paris, durant ses congés d'été.

À Saint-Pétersbourg, on engageait chaque année une personnalité étrangère. C'est ainsi que Saint-Léon monta *Jovita* pour Carolina Rosati lors de sa première saison en Russie. Ce fut une réadaptation d'un succès parisien de la ballerine. Saint-Léon créera ensuite des œuvres originales, même s'il avait tendance, comme déjà par le passé, à remanier ses anciens ballets. Le chorégraphe ne se cache pas d'avoir rebaptisé parfois ses ouvrages les réadaptant à d'autres interprètes et selon les conditions du moment. Il persiste dans son désir de plaire et on apprécie sa fiabilité.

En Russie, il bénéficia du concours de deux jeunes ballerines d'exception à son arrivée : Martha Mouravieva, la saint-pétersbourgeoise, et Praskovia Lebedeva, la moscovite. L'une impressionne par sa musicalité et sa virtuosité, l'autre par son talent dramatique. Saint-Léon vénère la première. Il la fait venir à Paris et créera pour elle *Théolinde*, *Diabolina* et *Néméa*, puis plus tard *Koniok Gorbounok (le petit cheval bossu)* avant qu'elle ne se marie et arrête de danser. Il eut l'audace de s'attaquer, dans cette dernière œuvre, à un thème russe en intégrant des danses de caractère du cru.

Les rapports avec Lebedeva furent bien plus conflictuels durant la création du ballet *le Poisson doré*, conçu pour elle. Il est vrai que Saint-Léon était fou d'Adèle Grantzow à ce moment. Fille d'un maître de ballet allemand, il la vit danser à Hanovre et l'envoya à Paris se perfectionner, en 1864, chez Mme Dominique, avant qu'elle soit engagée à Moscou un an plus tard. La professeure et le chorégraphe ont travaillé main dans la main afin d'assurer le succès de la « Granzowa ». Bonne technicienne, additionnant intelligence et charme, elle fut une véritable muse pour Saint-Léon. Malheureusement elle ne créera pas les principaux rôles qu'il lui avait destinés. En 1866 elle devait être l'interprète de Naïla dans *la Source*, à Paris, mais le chorégraphe et sa muse sont sommés de rentrer en Russie pour les festivités du mariage du tsarévitch. La production ne pouvant être retardée plus longtemps, ce fut la bien différente Guglielmina Salvioni qui créa le rôle. Grantzow prendra sa revanche la saison suivante dans ce même rôle, en y triomphant.

Cette même saison, Lebedeva quitta la production du *Poisson Doré* et c'est Salvioni qui la remplaça. Le ballet n'eut qu'un modeste succès. Le dernier ballet monté par Saint-Léon à Saint-Pétersbourg fut *le Lys*. Là aussi l'ouvrage n'obtint qu'une réception tiède, malgré la prestation de Grantzow, très appréciée. L'œuvre contenait un morceau sûrement inspiré de Gottschalk, la *Bamboula*, sorte de cake walk.

À côté de ces quelques déboires en Russie, Saint-Léon restait très attaché à *Coppélia*, la nouvelle production qu'il projetait pour Paris, avec ses collaborateurs de *la Source* : Charles Nutter et Léo Delibes. Saint-Léon avait l'habitude de participer à l'élaboration de la musique quand il travaillait avec Minkus. Il en fit de même avec Delibes, bien que ce dernier fût un compositeur bien supérieur. La musique, délicate et descriptive, totalement en adéquation avec l'action dramatique, fut bien plus qu'un accompagnement sonore et un prétexte à danser. La préparation du ballet durera trois années. Le scénario eut donc le temps d'être finement élaboré. Suite à une maladie de Grantzow, c'est Giuseppina Bozzachi, jeune élève de Mme Dominique, qui prendra finalement sa place.

Le ballet *Coppélia* fut un triomphe et battra le record du nombre de représentations à l'Opéra de Paris (Guest, 1976, p. 336). A cette époque, cependant, Saint-Léon était un homme usé, épuisé par la maladie. Il souffrait de rhumatismes, de migraines et de douleurs intestinales. La guerre franco-prussienne éclata également à ce moment. Il mourut d'une crise cardiaque le 2 septembre 1870. Giuseppina Bozzacchi s'éteignit quelques mois plus tard, le jour de ses dix-sept ans, atteinte de petite vérole. La France connut la cuisante défaite de Sedan, le siège de Paris, la Commune. Bon gré mal gré, les petits rats continuèrent leur entraînement :

Pendant le siège, les pauvres petites, pour entretenir l'élasticité de leurs membres, — car il fallait malgré tout rester en forme, — venaient tous les jours à la classe²¹ faire leurs exercices, toutes bleuies de froid. Souvent, quand elles devaient lever la jambe à la barre, elles avaient le ventre vide ! Pauvres petites cigales obligées de danser tout l'hiver, à jeun ! Aussi, combien de bronchites et de pleurésies ! (Colombier, 1898-1900, p. 6).

Une époque s'achevait. L'Opéra n'ouvrira pas ses portes pendant une année.

²¹ Il s'agit de la classe de Victorine Legrain. Mme Dominique, exilée à Londres, lui avait confié ses élèves durant son absence (Malandain, 2022, p. 24).

B. Particularités du système

Comme Beauchamp, qui fut à l'origine de l'écriture Feuillet, (ce qui valut à Feuillet d'être accusé de contrefaçon devant les juges par son maître), Saint-Léon est tout à la fois danseur, musicien, compositeur et chorégraphe. C'est sûrement l'assemblage de ces talents qui lui permit de mener à bien une tâche aussi difficile qu'une écriture de la danse. Il substitua une vision verticale du danseur et une lecture horizontale de ses évolutions, qui permettaient de rendre compte des développements importants qu'avaient connus la danse postévolutionnaire, à une image planimétrique, principalement concentrée sur la notation des pas et des parcours (chemins) du système Feuillet²². Déjà, au 18^e siècle, Noverre privilégiait le point de vue du parterre et des premières loges pour la vision d'un spectacle qu'il voulait dramatique et plastique, comme une sorte de tableau vivant. Aussi se satisfaisait-il mal lui aussi d'un plan tracé à vol d'oiseau, où différents moments du temps, comme un présent élargi, coexistaient, dans un enchevêtrement de lignes.

Saint-Léon fut précédé dans cette nouvelle conception de l'écriture du mouvement par la *Terpsichoro-graphie* de Jean-Étienne Despréaux et très certainement par bien d'autres entreprises, parfois mentionnées dans des écrits de cette époque, mais dont on n'a pas retrouvé les traces. À côté de Despréaux, Deshayes cite les noms de Milon, Didelot, Coulon père, ainsi que M. Anatole, pensionnaire de l'Opéra, qui auraient tous les quatre inventé des systèmes de notation non publiés (Deshayes, 1822, p. 21). L'époque semblait soucieuse de préserver l'authenticité des danses du moment, ce qui était devenu impossible étant donné le développement rapide de la danse théâtrale. Un système de notation du mouvement fiable aurait pu permettre aussi de défendre les droits d'auteur du chorégraphe.

Une autre écriture de la danse fort intéressante, et antérieure à celle de Saint-Léon, est celle exposée par Théleur dans ses *Letters on Dancing*, publiées à Londres en 1831. Elle porte le nom de *Chirography*. Théleur serait la francisation de son véritable nom : Taylor. Celui-ci fut élève de l'Académie Royale de Musique, et notamment de Coulon père, tout comme Albert, le professeur d'Arthur, nous l'avons vu. L'ouvrage contient, à côté de l'exposé de sa notation, diverses explications pédagogiques ainsi qu'un lexique très personnel, puisqu'il va jusqu'à

²² La présence du public dans des galeries surplombant la scène lors des Ballets de cour du 16^e siècle a probablement influencé ce goût pour la vue à vol d'oiseau. Les arts militaires, les carrousels, affectionnaient eux-aussi le jeu complexe des tracés au sol.

rebaptiser le nom des positions élémentaires de Beauchamp. Ce lexique présente cependant de nombreuses équivalences avec la nomenclature exposée dans la table des signes sténochorégraphiques de Saint-Léon. Faut-il y voir l'influence de l'enseignement de Coulon chez les deux notateurs ? Les signes de la *Chirography* sont abstraits, et parfois proches des signes de la sténographie inventés par cet autre Taylor (Samuel) dont nous avons déjà parlé. On connaît peu de choses sur Théleur, mais c'est probablement de lui dont parle Albéric Second dans ses *Petits mystères de l'Opéra* (Second, 1844, pp. 207-211). Après avoir enseigné en Angleterre, il vient se fixer en France, ses deux filles étant danseuses à Lyon. Sa nature crédule le rend célèbre dans les coulisses. Il aurait demandé un engagement au directeur de l'Opéra de Paris à l'âge de cinquante ans, pour remplacer Mazilier, qui lui fut refusé faute de place...

Pour Saint-Léon, un vrai projet pédagogique devait découler de l'invention de la sténochorégraphie. Il aurait même voulu en faire l'acte de naissance d'un art qui n'aurait subsisté que de manière hasardeuse, lié qu'il était aux incertitudes de la tradition orale et condamné à dépendre du talent, ou de son absence, de ses prêtres et de ses prédicateurs. Jusque-là, les conditions d'une véritable école de danse n'avaient pour lui jamais existé :

[...] il fallait avant tout *créer* une langue spéciale, figurée, écrite, et remplaçant la parole ; pour démontrer les différents mouvements du corps, des bras et des jambes et la durée de ces mouvements, il fallait des signes de convention et des notes ; cette langue existe aujourd'hui et nous l'avons nommée la *Setno (sic) chorégraphie* ; (Saint-Léon, A., 1856, p. 9)

Théophile Gautier fait l'éloge de la *Sténochorégraphie* lors de sa publication. Il prend la peine d'informer précisément les lecteurs de *La Presse* de cette invention qui donne « une manière simple, facile et complète de fixer sur le papier toute la partie chorégraphique du ballet. » Il la présente même en détail et avec clarté, admirateur d'une notation du mouvement qui pouvait permettre de sauver enfin les ballets de l'oubli. C'est ainsi qu'il décrit les fondements du système :

Pour écrire un pas il se sert de cinq portées formant quatre plans par leurs intervalles ; au-dessus de ces cinq portées s'étend une sixième qui représente la ligne des épaules ; le spectateur ou lecteur est placé en bas sous la première ligne, comme s'il était à l'orchestre d'un théâtre ; de cette manière, le pas écrit se présente comme s'il était dansé ; la droite de l'acteur est la gauche du spectateur et réciproquement, ce qui évite tout renversement et toute désorientation.

Maintenant que les portées sont tracées, arrivons aux signes.

— Les deux jambes de terre, en dehors et tendues, se marquent par deux lignes perpendiculaires aboutissant à la portée et coupées par un tiret noir figurant le buste du danseur. — Les cinq positions de la danse se marquent par les chiffres correspondants (sic), 1,2,3,4,5. — On marque la position du pied de derrière par un point placé près du chiffre. Le chiffre signifiant toujours le pied de devant, ce point est posé tantôt à droite, tantôt à gauche du chiffre, selon que c'est le pied droit ou le pied gauche qui se trouve en avant.

Les jambes à terre en dehors et pliées s'indiquent de la même façon, seulement les lignes forment deux angles représentant à peu près le mouvement et ainsi de suite. Chaque attitude, chaque pas a sa note, et un ballet fixé de la sorte pourra se lire comme une partition musicale, et chaque maître pourra signer et revendiquer son œuvre. Ce sera une sorte de solfège plus aisé à lire que l'autre qu'il faudra faire étudier aux élèves de la classe de danse et qui leur facilitera singulièrement l'exercice de leur profession. (Gautier, 1853, pp. 1-2)

Comme on peut le voir, le système de Saint-Léon reste assez figuratif, proche de la conception de « l'homme bâton », utilisé déjà par un Blasis dans ses traités. Il schématise les positions des jambes pour indiquer le plié, les extensions en croix ou encore les retirés sur le cou-de-pied ou au genou. Pour continuer les explications de Gautier, précisons également que la jambe de terre est symbolisée par un trait en caractère gras, tandis que la jambe libre est représentée par un trait plus fin. La demi-hauteur est signalée par le symbole fractionnel « 1/2 » juxtaposé à la représentation de la jambe libre à la hauteur. La représentation du haut du corps, sur la sixième ligne, employant également une simplification figurative, et accompagnée de signes empruntés au langage musical pour signaler l'épaule et les directions, reste somme toute assez rudimentaire. Il n'y a pas d'informations sur les mains, les cambrés en arrière, adoptés certainement par le romantisme, ou les subtilités de l'épaule qui transparaissent sur les gravures de l'époque. On note aussi le contraste entre l'aspect angulaire, « télégraphique », des symboles des jambes, et la linéarité des pictogrammes indiquant les positions du torse, de la tête et des bras, « parties nobles » de l'être humain. On danse avec les jambes, on exprime avec le reste du corps, indiqué sur la ligne du haut. On pourrait parler de dualisme corps-esprit, ou d'une représentation dichotomique entre technique et expression.

1. Réception et influences :

Malgré l'assentiment du tsar Nicolas 1^{er}, et bien que du papier fut imprimé avec les six lignes nécessaires à la notation de Saint-Léon (Pappacena, 2006, p. 69), celle-ci ne rencontra pas le succès souhaité²³. Il faudra attendre Stepanov, à la fin du 19^e siècle, pour qu'un système de la sorte soit intégré à la formation du danseur. Cependant, cet antécédent créé par Saint-Léon dans l'histoire des Théâtres impériaux aida probablement l'intégration d'une notation du mouvement au cursus des élèves, intégration qui semble n'avoir jamais été envisagée à Paris, malgré les souhaits du chorégraphe.

Bournonville restera sceptique quant à la nécessité de l'invention d'Arthur, ceci au nom d'une défense de la langue française. Dans ses *Études chorégraphiques* de 1855 il écrit :

[...] les signes de la sténochorégraphie n'ayant ni **son** ni **nom** possèdent la faculté de rendre entièrement muet le gai talent de la danse, et pourquoi priver notre art du secours de la langue française, qui pour la danse, comme pour la diplomatie et l'art militaire, est aussi souveraine, que l'italien pour la musique et le latin pour les sciences naturelles ?
(Bournonville, 2005, p. 146)

Bournonville désirait retenir tous les termes de la vieille école et trouver un consensus sur les nouveaux *temps*²⁴, inventés régulièrement. Il ne souhaitait pas une analyse structurelle du mouvement mais une organisation méticuleuse de la terminologie. Il reprend l'idée de l'écriture chorégraphique se lisant, tout comme le chant, parallèlement à la partition musicale. Son approche reflète les soucis formulés plus tard par Antonine Meunier. Le système de Bournonville se montre, sous cet angle, très informatif, précisant le sens de certains termes utilisés à une période où l'école française fut si influente.

Une autre personnalité incontournable de cette période fut le pédagogue italien Léopold Adice²⁵. Il est l'auteur d'un vaste essai technique sur la danse théâtrale, composé de cinq gros

²³ Saint-Léon avait pris le soin de mettre en vente du papier spécial imprimé pour les besoins de sa sténochorégraphie chez le papetier Laroche aîné, au 40 rue de Provence, à Paris.

²⁴ « On appelle en danse un temps un mouvement de jambe, la partie d'un pas ; le temps est simple ou composé, suivant qu'il comporte plusieurs mouvements » (Desrat, 1895, p. 354). Le terme était employé souvent dans le sens de notre *pas* actuel.

²⁵ On sait peu de choses sur Giovanni Léopold Adice. Il apprend la danse tout jeune à Paris, où il est l'élève de Filippo Taglioni. Il y travaille aussi avec Vestris, Barré et Petit (Adice, 1859-1870a, p. 16). Il fut coryphée au ballet du théâtre San Carlo de Naples dans les années 1830. Il devient ensuite danseur à l'Opéra de Paris où il tiendra principalement des rôles de mime. Il interprètera Hilarion, Courlande et Wilfred dans *Giselle*. Selon Hammond, il enseigne les danseurs masculins à l'Opéra de 1848 à 1863 (1995, p. 34). On note toutefois qu'il enseignait aussi les femmes (18 dames coryphée, 1^{er} et 2^{ème} quadrille) suivant le rapport d'inspection de Marie

volumes, pour la plupart manuscrits, conservés à la Bibliothèque musée de l'Opéra de Paris. Je reviendrai plus loin, dans le détail, sur les accusations, fomentées par Adice, de vol intellectuel qu'aurait commis Saint-Léon envers son maître Albert. À côté de cette contestation de paternité, il resta sceptique sur l'utilité de l'entreprise d'Arthur pour des raisons proches de celles de Bournonville. Pour lui, la sténographie de la danse ne pouvait avoir lieu qu'à partir d'un dictionnaire établissant la définition des mouvements. Or, l'art chorégraphique ne possédait pas de nomenclature suffisamment exacte. Le scepticisme d'Adice lui permet surtout de préciser sa propre démarche :

Avant tout, il est bon de rappeler à nos collègues qu'il n'est (illisible) nullement question ici, ni d'écrire la danse proutement (sic), ni non plus de faire danser a livre ouvert, comme ont pretendu demontrer jusqu'à present tous les écrivain choregraphes qu'on écrits sur le sujet du mequanisme de la danse théâtral. (Adice, 1859-1870d, p. 254)

Adice était italien et ses manuscrits ne sont pas toujours rédigés dans un français correct. Son œuvre, phénoménale, reste un témoignage d'une grande importance sur les évolutions de la danse au 19^e siècle. Il y consacra une grande partie de sa vie. « Tous les mouvements du corps, de tous les membres, depuis la tête jusqu'aux extrémités, sont traités, étudiés, dessinés de main de maître » (Desrat, 1895, p. 409). Malgré sa défense d'Adice, Desrat regretta les querelles de clocher qui l'opposèrent au grand artiste que fut Saint-Léon.

La sténochorégraphie servit d'inspiration directe au système de Friedrich Albert Zorn, *Grammatik der Tanz-Kunst*, publié à Leipzig en 1887. L'ouvrage reprend son approche tout en l'améliorant. Zorn fut professeur de danse au *Gymnase Impérial Richelieu* à Odessa dès 1840. Sa méthode élaborée de notation de la danse fut d'abord publiée en 1885 puis présentée devant un comité à l'*Akademie der Tanzlehrkunst* de Berlin, qui l'adopta comme texte officiel. Ce texte reparut en trois volumes à Leipzig en 1887. Il fut adopté aux Etats-Unis et au Canada par l'*American Association of Masters of Dancing* en 1905, et fut imprimé par deux fois à Boston, en 1905 et 1920. La grammaire complexe de Zorn aborde autant la danse théâtrale que la danse de salon.

Enfin, Enrico Cecchetti fut un excellent connaisseur du système de Saint-Léon. Le maître italien fait un exposé de la méthode dans un manuscrit daté de 1894, à Saint-Pétersbourg, *Manuel des Exercices de Danse Théâtrale à pratiquer chaque jour de la semaine à l'usage de mes élèves*.

Taglioni en 1860. Il fut ensuite relégué au poste de professeur pour les garçons en classe élémentaire sous la direction de Perrin. Il part à la retraite en 1867, continuant son œuvre manuscrite.

Un autre de ses textes est même la traduction de l'ouvrage du chorégraphe français : *Stenocoreografia di Saint-Léon. Versione dall'originale francese di Enrico Cecchetti*. À cette date, Cecchetti avait bien établi sa situation au Théâtre Mariinski en tant que second maître de ballet²⁶. Cette préoccupation du maestro pour une écriture du mouvement déjà démodée est cependant assez étrange au moment même où les autorités des Théâtres impériaux venaient d'examiner la notation de Stepanov pour une deuxième fois, en vue d'intégrer son apprentissage au sein de l'école (Pappacena, 2006, p. 69). On peut discerner là une certaine volonté du maestro de se montrer averti sur ces questions, sentant l'intérêt qu'elles suscitaient chez les agents administratifs du théâtre.

2. Sur la contestation de paternité de la Sténochorégraphie : les accusations de Léopold Adice :

Léopold Adice contestera à Saint-Léon la paternité de la *sténochorégraphie*. Le système aurait été inventé selon lui par Albert, le maître d'Arthur. Revenons plus précisément sur l'origine de ces assertions. Si, dans son ouvrage, Adice intronise dans son Panthéon personnel les Pécour, Noverre, Gardel, Vigano, Gioya, Henry, Duport, Guerra et, plus près de son époque, Albert, Taglioni, Perrot, Rota... on remarque l'absence d'Arthur St Léon, pour qui il semble vouer une sorte de haine. Dans ses *Notes sur la direction Émile Perrin*, dernier manuscrit d'Adice, le professeur fait état des complications qu'avaient occasionnées pour lui le retour du maître de ballet français à l'Opéra. Le directeur a en effet une entière confiance en ce dernier : « [...] St Léon est l'œil droit de Perrin, son Phénix, [...] tout ce que St Léon dit c'est pour Perrin l'oracle même. » (Adice, 1859-1870e, p. 89)

Et Saint-Léon n'arrive pas seul. Il est accompagné de la danseuse russe Martha Mouravieva, venue faire ses débuts à Paris. Si les étoiles de cette époque bénéficient de salaires très avantageux, la concurrence est extrêmement rude et elles doivent générer constamment d'importantes recettes si elles veulent conserver leur statut de vedettes. Mouravieva détrônera, dans le cœur de Perrin, et bientôt du public parisien, la ballerine italienne protégée et enseignée alors par Adice, Amina Boschetti. Cette dernière témoignait encore des capacités du professeur, chargé de la préparer pour ses spectacles parisiens, à un moment où celui-ci vivait de

²⁶ De 1892 à 1894 Cecchetti avait même remplacé Petipa malade, en tant que premier maître de ballet, collaborant alors avec Lev Ivanov. Il cosignera aussi la version russe de *Coppélia* de 1894 avec le chorégraphe français.

nombreuses brimades au sein du théâtre. Autrefois en charge de la classe des quadrilles et coryphées femmes et hommes, Perrin lui avait confié uniquement la classe élémentaire des garçons, classe particulièrement frustrante car elle était « la moins intéressante pour le goût du public (sic), et la moins utile pour les besoins et l'utilité des progrès de la chorégraphie moderne » (*Ibid.* p. 41). On faisait en effet de moins en moins de cas de la danse masculine à cette époque, et les apprentis danseurs qui garnissaient les classes du Conservatoire étaient particulièrement médiocres.

Il n'est pas facile non plus pour lui de vivre à l'Opéra de Paris en tant qu'italien. Les danseuses du corps de ballet y étaient habituées à des danses « à l'eau de rose ». Elles avaient du mal à exécuter les *ballabiles* conçus par le chorégraphe Rota, son compatriote, venu récemment remonter son ballet *la Maschera*. La Boschetti, elle, exécutait immanquablement ses trois pirouettes sur pointe, pouvait faire une variation de vingt-quatre mesures en enchaînant des rond-de-jambes et des petits battements sur le cou-de-pied *sur l'orteil* (la pointe) et en tournant ; elle battait l'entrechat huit, de face, de côté, en tournant, savait prendre des poses difficiles. Elle démontrait une « petite vigueur perlée » selon le terme technique associé à l'art de la petite batterie. Adice la compare à la Malibran ou à Paganini, par la manière dont elle savait enchanter et étonner. Seulement « Cette jeune personne, d'une figure charmante, et d'un buste magnifique, était d'une taille un peu courte, et avait des formes boulottes comme l'on dit, que du reste les hommes ne dédaignent point généralement » (*Ibid.* p. 74).

Saint-Léon critiquera les compositions compliquées de Rota pour le corps de ballet qu'il qualifiera de « manœuvres », ainsi que les tours de force de Boschetti. Il avait également tout intérêt à ce que sa protégée russe puisse brûler seule les planches de la première scène parisienne. Quand les deux rivales apparaissent ensemble lors d'une soirée de bienfaisance, l'italienne, qui quelques mois auparavant emportait l'enthousiasme du public, sera huée par la claque et deux figurantes du corps de ballet (c'est à cette époque la direction qui organise la claque). Adice sera remercié par Perrin peu de temps après, d'une manière peu élégante.

L'acrimonieux professeur accuse St Léon d'être un plagiaire en général. Ses compositions pour le corps de ballet ne seraient convaincantes que quand elles empruntent aux autres chorégraphes, principalement à Perrot dont il aurait reproduit des scènes entières. Il le décrit comme un homme capable mais envieux « au point de jalouser son propre professeur, le célèbre Albert, en disant partout pour le discréditer, que son maître n'était plus bon qu'à faire du rococo » (*Ibid.* p. 113). Il accorde à Saint-Léon une certaine habileté dans les traitements de variations, de pas de deux, de trois, néanmoins inférieure à celle d'Albert ou de Perrot. Ses

ensembles seraient moins bien agencés. Il le qualifie de « piocheur infatigable mais sans génie, copiant les autres, et souvent sans le moindre déguisement » (*Ibid.* p. 114). Cette critique s'étend au système de notation inventé prétendument par le chorégraphe. Il écrit :

Son professeur Albert ayant quelque notion de télégraphie, là dessus, il conçut l'idée d'appliquer les mouvements plastiques du télégraphe à la personne qui danse sur le théâtre par le secours des cinq lignes de la musique croyant par là avoir trouvé le moyen d'annoter les mouvements de la danse théâtrale sur le papier à l'instar de la musique moderne. Il en causait souvent avec ses élèves parmi lesquels se trouvaient St Léon.

Mais tout en réfléchissant, pour bien baser son système avec méthode, il s'aperçut de l'insuffisance de son application, l'appela une gnieserie (sic), et bientôt après n'en parla plus.

C'est plus tard que l'élève, connu pour sa grande mémoire qui lui permit tout jeune de maîtriser trois langues étrangères, et en l'absence de documents laissés par son maître :

[...] assembla le tout, tant bien que mal en quelques cahiers les faisant suivre, sans la moindre nécessité de quelques biographies très imparfaites et partiales des anciens maîtres de ballets afin de donner à son livre une apparence un peu volumineuse, et publia impunément le tout sous le titre de La Danse écrite promptement, ni plus, ni moins qu'avec son propre nom ! Et ce qui est plus fort, du vivant même de l'inventeur !!! (*Ibid.* pp. 114-115)

Albert décéda en 1865 et Adice aurait égaré dans ses papiers une lettre d'Albert confirmant ce vol intellectuel. Il convient toutefois de regarder avec circonspection les accusations de l'italien. Il juge le livre comme étant d'une « obscurité complète ». D'autre part il considère ce plagiat comme un « larcin de système impraticable, condamné par l'auteur même, ... », et il nous explique qu'Albert le considère lui-même comme une niaiserie (« gnieserie »).

Le traité, nous l'avons vu, reçut à cette époque un bon accueil de la presse, notamment de la part de Gautier qui jugea qu'il « devait désormais remodeler et ristituer (sic) à la danse théâtrale tout son premier lustre » (*Ibid.* p. 116). Les remarques d'Adice montre une connaissance superficielle de l'ouvrage de Saint-Léon. C'est un système tout à fait ingénieux qui a permis de préserver et de remonter avec précision, par les soins de Pierre Lacotte, puis de Anne Hutchinson-Guest, le pas de six de *la Vivandière*, témoignage essentiel de la danse de cette époque. Aussi, Saint-Léon ne semble pas cacher systématiquement ses emprunts. Il mentionne bien que ce pas de six est basé sur une chorégraphie d'Antonio Guerra dans *le Lac des fées*.

Certes, les signes destinés à indiquer la position des jambes dans sa notation du mouvement pourraient rappeler de loin ceux du sémaphore de Chappe, destiné à transmettre des informations militaires. Le père de François Decombe (1877-1865), dit Albert, était capitaine de cavalerie (Jacq-Mioche, 1999a, p. 8). Une connaissance de la télégraphie de la part du danseur, qui était très cultivé lui aussi, est donc plausible, comme le soutient Adice. Nous avons vu que d'après Jean-Jacques Deshayes d'autres systèmes de transcription des danses, non aboutis et non publiés, avaient vu le jour au début du 19^e siècle. Il n'en reste pas moins que l'ouvrage de Saint-Léon reste tout à fait remarquable, et propre à informer de manière précise les danses de son époque. Les capacités de son auteur en tant que violoniste et compositeur ne sont certainement pas pour rien dans l'élaboration et la fiabilité de son système. Le manuscrit autographe de *Giselle*, sans ratures, révèle une main extrêmement sûre. La partition de *la Vivandière* permet d'avoir une vue exacte de la durée de chaque action des danseurs, de par les signes musicaux qui jouxtent les indications des mouvements. Le talent du maître, qui ne poussera pas très loin une invention à laquelle il ne croyait pas vraiment, ne retire donc rien à celui de l'élève qui brille par sa persévérance dans le domaine.

Malheureusement, il reste peu d'ouvrages sténochoregraphiés. On trouve, à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, en dehors de son traité, le répertoire de *il Basilico*, œuvre mineure de Saint-Léon, incluant quelques notations, tout comme le très beau manuscrit autographe du pas de deux de *Giselle*. Selon Ivor Guest, les archives des Théâtres impériaux de Russie ne contiennent pas de traces de documents sténochoregraphiés. Le chorégraphe multiplia les activités tout au long de sa carrière internationale et ne trouva probablement pas le temps de sauver plus de ballets de l'oubli. Il aurait fallu, comme il le souhaitait dans son autre ouvrage *De l'État actuel de la danse*, que sa méthode puisse être enseignée dans les écoles afin de former d'autres notateurs. Une écriture du mouvement n'est rien si elle ne fait pas des émules et reste la propriété de son seul inventeur.

C. Sur les Biographies

Arthur Saint-Léon vendit son ouvrage *La Sténochoregraphie* en douze livraisons réunissant les explications sur le principe de son système, des exemples de lecture, et également les portraits et les biographies de quelques maîtres de ballet célèbres. Dans cette galerie honorant ses illustres prédécesseurs on retrouve Thoinot Arbeau, Charles Louis (sic) Beauchamps, Louis

Pécour, Jean Georges Noverre, Jean Dauberval, Salvatore Viganò, Pierre Gabriel Gardel, Gaetano Gioja, Jean-Baptiste Blache et Louis Xavier Stanislas Henri. On peut penser que ces données historiques étaient destinées à rafraîchir la lecture d'une publication assez sèche et théorique.

Adice jugera un peu hâtivement ces biographies comme étant inutiles et juste destinées à rendre plus volumineuse la publication. L'historien Ivor Guest trouvera quant-à-lui des qualités à ce travail, même s'il contient parfois des erreurs notables, comme sur le prénom erroné de Beauchamp (Charles Louis au lieu de Pierre), sur sa date de naissance (1631 et non 1636), ou encore celle de Louis Pécour (1653 et pas 1655). Ces biographies n'en sont pas moins des sources d'information très intéressantes, dénotant l'érudition certaine de Saint-Léon, et témoignant de la richesse du répertoire et d'un savoir-faire chorégraphique finement élaboré durant le 18^e siècle et au début du 19^e. La plupart de ces maîtres de ballet sont issus de familles de danseurs ou d'artistes qui transmettaient leurs savoirs à leurs progénitures et leur assuraient également un emploi. On s'aperçoit aussi, à la lecture de leurs biographies, que si Arthur Saint-Léon bénéficia d'une éducation musicale extrêmement poussée, il était loin d'être une exception.

Le traité de Thoinot Arbeau, *Orchésographie* et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honnête exercice des danses, publié à Langres en 1588, mêle de nombreuses informations, autant sur les mœurs de la Renaissance, que sur la manière de jouer du tambour ou de danser la gaillarde en de multiples variations. Arbeau, chanoine de son état, voit la danse comme étant nécessaire au bon ordre de la société. Cette première tentative de notation du mouvement est rédigée par un homme possédant de bonnes connaissances musicales. Il écrit l'*Orchésographie* à l'âge de soixante-neuf ans, afin que de « telles danses honnestes²⁷, soient remises au-dessus, en lieu des danses lascives & deshontees que l'on a introduict en leur place au regret des sages seigneurs & des dames & matrones de bon & pudique jugement » (Arbeau, 1588, p. 29).

Beauchamp, quant-à-lui, eut la réputation d'être un danseur hors-pair, capable également de jouer et de composer de la musique, ou de diriger un orchestre. Appartenant à une dynastie de maîtres à danser, son grand-père Christophe, son oncle Pierre et son père Louis étaient également violonistes au service de la Maison royale (Lecomte, 1999a, p. 41). Il signera souvent

²⁷ La pavane, la basse-dance, la gaillarde, le tordion ... au lieu de la volte qui consistait à propulser sa partenaire en l'air à l'aide de sa cuisse.

la musique en même temps que la chorégraphie des ballets qu'il présentera dans les collèges jésuites parisiens. Rappelons-le à nouveau, c'est Beauchamp qui non seulement théorisa les cinq positions fondamentales, mais aussi inventa le système de notation qui fut publié par son élève Feuillet en 1700. Si la musique pouvait s'écrire, pourquoi pas la danse ? Tel semble avoir été le raisonnement d'Arbeau à Beauchamp et qui fonde en grande partie la pensée de la danse dite classique.

Pierre Gardel n'inventa pas de système de notation, mais ses connaissances musicales n'en étaient pas moins grandes. Fils d'un maître de ballet à Nancy, au service du roi Stanislas 1^{er} roi de Pologne, il devint l'élève à Paris de son frère aîné Maximilien. Il lui succéda à sa mort, comme maître, chef et compositeur de ballets à l'Académie royale de musique dès 1787, et ce pendant quarante ans. Il arrivera à maintenir son mandat à travers la Révolution, l'Empire, la Restauration, sachant marier tradition et innovation. Il portera l'Opéra de Paris à un degré d'excellence reconnu dans l'Europe entière et fut également un professeur remarquable. Il eut cependant pour défaut d'éloigner quelques artistes de trop grand talent, et qui furent réduits à s'exiler, Gardel ayant fait de l'institution parisienne son fief bien gardé. Il cultiva, lui aussi, la musique dans sa jeunesse, ayant donné des concerts de violon à Londres. Il jouait d'ailleurs de cet instrument dans son célèbre ballet *la Dansomanie*. Il aurait fait également partie du jury de lecture de l'Opéra de Paris, décidant ainsi des œuvres musicales à intégrer au répertoire du théâtre. Il réglait ses danses sur la note, comme dans le pas de *la Vestale*, opéra de Gaspare Spontini, qui devint un classique incontournable à cette période. Marie Taglioni fut priée de danser ce duo pour ses débuts à l'Opéra de Paris afin de pouvoir juger de ses capacités. En effet, il représentait le prototype de la "vraie" danse d'école, quand on reprochait à la ballerine d'en manquer, son père adaptant ses chorégraphies aux talents spécifiques de sa fille. Elle jugeait, quant-à-elle, ce pas fort difficile et ennuyeux, même si elle releva le défi. Gardel mariait dans ses ballets des airs de Gluck, Haydn, Mozart, Cimarosa, ou Paisiello, en les combinant avec des compositions plus récentes de Méhul, Cherubini ou Kreutzer.

Jean Baptiste Blache, fils également de danseur, fut pareillement un excellent musicien, jouant avec le même talent du violon et du violoncelle. Il arrangea la plupart des musiques de ses ballets, ce qui donnait d'après Saint-Léon une forte unité à ses œuvres : « [...] la parfaite régularité qui régnait entre ses pas et l'harmonie qui les réglait étaient une conséquence toute naturelle de son génie simultanément musicien et danseur » (Saint-Léon, A., 1852, p. 31). Très populaire auprès du public, il dut se contenter la plupart du temps d'une carrière en province, principalement à Bordeaux. Aussi fécond à la ville qu'à la scène (il fut père de trente-deux

enfants selon Arthur), il ne monta qu'un ballet pour l'Opéra de Paris : *Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain*.

Les maîtres de ballet italiens, eux-aussi, font montre de capacités artistiques et d'une érudition peu commune, qui contrastent très fortement avec l'image du danseur et de la danseuse analphabètes qui primera un siècle plus tard en France. Fils du danseur et chorégraphe Onorato (que Saint-Léon présente comme son frère dans sa biographie), Salvatore Viganò étudiera la musique avec son oncle, Luigi Boccherini, et à vingt-deux ans, en 1791, il compose musique et pas de son *Raoul Signore di Crechi*, présenté au Teatro San Samuele de Venise. S'il adapte parfois des morceaux de Haydn, Mozart, Beethoven ou Rossini pour ses ballets, il en signe aussi souvent la partition musicale. Mais ces deux talents réunis ne lui suffisaient pas. Viganò est surtout célèbre pour avoir surpassé Noverre dans sa conception du ballet d'action. Ses chorédramas mêlaient dans une savante harmonie, et avec une force artistique rare, danse, musique et pantomime. Il est ainsi le chef de file du style italien, la *Coppia francese* (les danseurs français) préférant pour sa part intégrer pas de deux, de trois ou de quatre, démontrant virtuosité et savoir-faire mais refroidissant l'action par leurs exhibitions dansées. Selon Saint-Léon, Viganò aurait élaboré un alphabet de pantomime pour transcrire les gestes de ses ballets. Il écrivait peu cependant, composant ses chorégraphies de tête, et il ne nous reste pour nous donner une idée de ses œuvres que les témoignages admiratifs de ses contemporains. Viganò fut considéré par Stendhal comme un égal de Shakespeare.

Un maître de ballet à cette époque avait besoin de capacités quasiment surhumaines. L'art dramatique était convié tout autant que les connaissances musicales. Les mouvements du corps ne suffisaient pas : il s'agissait d'articuler également ceux de l'âme, plus nombreux, plus subtils, plus changeants, et surtout plus aptes à émouvoir un spectateur. Face aux sujets propres à ne pas trop effrayer les enfants qui viendront par la suite, ou autres aimables féeries déployant les charmes de l'étoile, un Gaetano Gioja n'hésitait pas à présenter un *César en Égypte* (admiré par Viganò), un Louis Henry (Henri pour Saint-Léon) à mettre en mouvement *Hamlet* ou *Samson*, un Jean Georges Noverre à oser faire danser les *Horaces* de Corneille. La finesse du jeu théâtral était souvent convoquée dans cette véritable recherche visant à porter au plus haut un art voué à l'éphémère, ce dont témoignent les écrits et les préoccupations de Noverre justement, désireux comme l'acteur David Garrick, de retrouver la force de l'art ancien de la pantomime. De ces flambées de l'esprit humain nous devons faire notre deuil, ou avoir la ressource de les imaginer au fond des salles de nos musées intérieurs, car tout ce répertoire a disparu. L'acte dansé semble

ainsi souvent se réclamer d'une dépense pure, sans lendemain, éclairant subrepticement le moment comme le fait l'amour.

D. La reconstitution du pas de deux de *Giselle*

Nous avons reconstitué le pas de deux sténochoregraphié de *Giselle*, d'après le manuscrit autographe d'Arthur Saint-Léon, déposé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (Saint-Léon, A., s.d.). C'est Caroline Maquignon, membre du Jeune Ballet du CNSMD de Lyon, et Matteo Valente, dans sa troisième année d'études, qui en ont assuré l'interprétation, C'est à ma connaissance la troisième tentative de reconstruction d'une pièce chorégraphique d'après le système de Saint-Léon. Pierre Lacotte avait en effet remonté le pas de six de *la Vivandière*, selon cette méthode, en 1975. Il fut suivi de près par Ann Hutchinson Guest qui en donna sa lecture avec le Joffrey Ballet l'année suivante. Notre reconstitution fait partie du film *Mono no aware*, réalisé par Didier Serciat.

Le manuscrit ne spécifie pas de date ni de nom de chorégraphe. Mais Saint-Léon a remonté *Giselle* plusieurs fois au cours de sa carrière. On peut lire, par exemple, dans une biographie consacrée à Fanny Cerrito :

En 1846 Mme Cerrito-Saint-Léon donna vingt représentations sur le théâtre de Berlin ; elle y dansa, d'abord, le ballet de *Giselle*, qui jusqu'alors, avait eu fort peu d'effet, mais M. Saint-Léon y fit plusieurs changements, y ajouta quelques pas nouveaux, et ce ballet fit fureur. Il monta aussi le ballet de *la Vivandière*, qui plut tellement au roi, qu'il le fit jouer sept fois : par ordre. (J. D. D. S., 1850, p. 14)

Le même ouvrage, énumérant les succès du couple prodige, parle d'une tournée, à nouveau triomphale, au printemps 1849, à Königsberg, ancienne capitale de la Prusse (*Ibid.*, p.17). Saint-Léon y aurait monté cinq ballet en un temps record, *Ondine*, *le Violon du Diable*, *Esmeralda*, *la Vivandière* et *Giselle*. C'est avec *Giselle* également que Martha Mouravieva, la protégée russe du maître de ballet français, fera ses débuts parisiens en 1863. Créé vingt-deux années plus tôt, l'ouvrage faisait déjà figure de vieux ballet et Mouravieva interprétera également, dans la capitale, *Diabolina* et *Néméa*, composés spécialement pour elle par Saint-Léon. Le 4 juin 1867, lors d'une représentation extraordinaire donnée en honneur de l'Empereur de Russie à l'Opéra de Paris, c'est au tour de Grantzow, l'autre protégée de Saint-Léon, de danser elle aussi le deuxième acte de *Giselle* avec Mérante (« Programme [...] », 1867).

La partition sténographiée ne met cependant pas en scène le rôle-titre. Il s'agit en effet d'une transcription du *Pas de deux des Paysans* du premier acte. Qu'est-ce qui a poussé Saint-Léon à noter tout spécialement ce passage du ballet ? Qui en a réglé la composition ? Cela reste un mystère. Le goût du chorégraphe pour les multiples remaniements, relectures d'ouvrages, insertions de pas plus modernes, me laisse penser que la chorégraphie, ici conservée, serait la sienne.

La musique de ce qu'on appelle de nos jours le *Pas de deux des Vendangeurs* est de Friedrich Burgmüller, et non pas d'Adolphe Adam, comme le reste du ballet. Le divertissement a été inséré au dernier moment, au premier acte, dès la création parisienne (Mannoni, 1980, p. 65). Coralli en assura la chorégraphie et elle fut interprétée à la première, le 28 juin 1841, par Nathalie Fitzjames et Auguste Mabilille (qui dirigera le bal du même nom, à la suite de son père). Fitzjames fut considérée comme une danseuse spirituelle et gaie, de très bonne école, avec un joli travail de pied, mais manquant de grâce. Cela ne l'empêchera pas de faire une carrière internationale en Italie, en Angleterre et en Amérique. *Le Courrier Français* salue la prestation des interprètes à la création : « Le pas que Mlle Nathalie Fitzjames danse avec Mabile a eu les honneurs du premier acte. Dans la musique, qui est fort jolie, on a surtout remarqué l'air de walse qui le termine. Ce pas, d'une excellente composition chorégraphique, est exécuté avec un véritable talent par Mlle Nathalie et son partner » (« Académie royale de musique », 1841, p. 2).

Giselle fut représenté 89 fois entre 1841 et 1849, avec Carlotta Grisi dans le rôle-titre. Le ballet fut repris en 1852 avec Héloïse Guérinot (qui prit le nom de scène italianisant de Regina Forli) et Lucien Petipa. Ce n'est qu'en 1884 que Marius Petipa remonta l'ouvrage, dont il aurait annoté la partition lors de la première du ballet en 1841. Cependant Saint-Petersbourg connaissait déjà *Giselle* qui fut repris par Titus, juste un an après la première parisienne, pour Elena Andreïanova. Perrot en refera une version en 1856, lui qui avait participé grandement à l'élaboration de la chorégraphie originale de sa compagne, Carlotta Grisi, sans que sa contribution ait été reconnue à ce moment-là. Nos versions actuelles ont infailliblement été très influencées par l'approche de Petipa. Celui-ci, à la fin du 19^e siècle, devait répondre aux attentes d'un public déjà habitué à la virtuosité des ballerines italiennes. Il fera monter sur les pointes le corps de ballet des *Willis* et effectuera des modifications visant à moderniser une œuvre considérée comme vieillotte. A l'époque romantique, le corps de ballet dansait sur demi-pointe derrière une Taglioni ou une Grisi, ce qui serait inacceptable de nos jours, mais ce qui accentuait alors l'exploit de la seule soliste. Également, le *Pas de deux des Paysans* du 1^{er} acte de Petipa

n'a pratiquement aucun rapport avec celui sténographié par Saint-Léon, si ce n'est la musique qui l'accompagne et un enchaînement d'emboîtés en tournant dans la coda.

A Paris, *Giselle*, ne faisait plus recette depuis longtemps. Il cessa d'être représenté entre 1868 et 1924 à l'Opéra de Paris. Son style poétique et éthéré ne convenait pas à la danse très technique et plus sportive des ballerines italiennes de la fin du siècle. La disparition du danseur noble avait contribué également à l'éclipse du chef-d'œuvre romantique. Joseph Hansen mit en scène le ballet cependant pour un gala organisé par le Cercle de l'Union artistique en 1903. C'est Louise Mante, en travesti, qui tiendra le rôle d'Albert auprès de Carlotta Zambelli dans le rôle-titre, qu'elle venait d'interpréter à Saint-Pétersbourg deux ans plus tôt. Antonine Meunier participera, dans le corps de ballet, à cette reprise momentanée.

Figure 14: Cliché Gerschel. (1903) *Giselle* pour un gala organisé par le Cercle de l'Union artistique.



Revue Musica de juin 1903 (9). Source Bru Zane Mediabase © Bibliothèque du conservatoire de Genève

Cette version est tombée dans l'oubli, mais même celle que Diaghilev mit sur pied en 1910, au Palais Garnier, ne rencontrera qu'un succès mitigé, malgré les prestations de Karsavina et Nijinski :

Ce fut un spectacle singulièrement anachronique, et il est douteux que *Giselle*, dont notre ignorance faisait surtout, peut-être, la célébrité, se trouve très bien de cette reconstitution. Le succès de *Giselle* n'a pas été des plus vifs. Et pourtant, à l'époque du romantisme, ce ballet jouit d'une vogue inouïe. Les vieillards nous en parlaient avec attendrissement. La curiosité était fortement passionnée pour cette résurrection ; la curiosité a été plutôt déçue. (Brévannes cité dans Jouhet, 1980, p. 101).

Mais revenons à la version notée par Arthur Saint-Léon.

1. Entrée (Mono no aware, 13' 30'') :

⇒ [Lien vers la reconstitution de l'entrée du pas de deux des paysans](#)

Sur un 3/4, tempo de polonaise. La partition se déploie sur trois portées, une pour la dame, une pour le cavalier, la troisième pour la musique, jouée au violon. On peut remarquer l'aspect pratique du système de Saint-Léon par l'utilisation des rayures pentagramme habituelles au musicien. C'est juste une simple ligne rajoutée au-dessus de la portée, afin de noter les mouvements du buste et des bras des danseurs, qui la différencie d'une partition musicale classique. L'accompagnement étant au violon, ceci nécessite un sens de l'écoute plus fine de la part des interprètes. Comme l'a fait remarquer Matteo Valente, la source sonore, beaucoup plus maigre, laisse les interprètes parfois même « dans le vide », tout en leur imposant de garder la justesse métronomique. La *sténochorégraphie léonienne* connaît deux approches quant à la transcription du rythme. Quand les danses sont complexes, on ajoute des signes musicaux (rondes, noires, croche, ...) à ceux des mouvements afin de connaître la durée exacte de ceux-ci. C'est le cas de la partition du pas de six de *la Vivandière*. Si la chorégraphie reste simple, on se contente de faire coïncider correctement les signes sténochorégraphiques au-dessus des notes de musique qui déterminent la durée du mouvement. Nous sommes ici dans ce deuxième cas, même si cette superposition peut prêter de temps en temps à confusion.

L'ensemble du pas de deux reste assez frontal, très "au public". On note la présence de cabrioles derrière prises à partir d'une attitude ouverte et atterrissant dans la même position, contrairement à la technique actuelle où les jambes doivent rester tendues, du décollage jusqu'à la réception du saut. Après une traversée latérale exigeante rythmiquement, associant assemblé, sissonne, coupé, piqué et tombé, suit une intrication de petits pas très rapides, dans le style « sabotière » remarquait l'interprète Caroline Maquignon, mais les pointes aux pieds. Les interprètes se partagent ensuite le plateau symétriquement, à cour et à jardin, pour une série de jetés avec notamment les « bras au public » à la manière de Bournonville. L'entrée se finit sur un petit pas sur place composé de relevés en tournant en quatrième devant demi-hauteur, tombé sur la jambe qui était élevée pour un ballonné et un assemblé. La dame relève de cinquième pour une arabesque à deux bras sur pointe, tandis que son partenaire la rattrape à la taille de la main droite, au dernier moment, cela nécessitant un bon contrôle de l'équilibre.

2. Adagio (Mono no aware, 14'35'') :

⇒ [Lien vers la reconstitution de l'adage du pas de deux des paysans](#)

Sur un 3/8. Lui aussi est très frontal par rapport aux versions actuelles. Il n'y a pas de tours de promenade par exemple, car au milieu du 19^e siècle, les chaussons de pointes ne permettaient pas la tenue prolongée *sur l'orteil* qu'ils exigent. Nous détaillerons la technique des pointes à cette période plus loin dans cette étude. Cet adage demande cependant une vraie maîtrise de *l'aplomb*, qui était un des fondamentaux de la danse théâtrale. Le nombre d'exercices ardu consacrés à son acquisition dans les témoignages d'époque sont impressionnants. Il suffit de lire Marie Taglioni qui en avait fait sa spécialité. Elle relate ici la préparation de ses débuts à Vienne, sous la conduite de son père :

[...] deux autre heures étaient employées, à ce que j'appellerai des aplombs, ou adagio, ainsi je prenais des poses me tenant sur un seul pied, qu'il fallait développer doucement, lorsque la pose offrait des grandes difficultés, je tâchais de la garder et je comptais jusqu'à cent avant de la quitter, avec cette persévérance, j'en devenais tout à fait maîtresse, ces poses doivent être faites en se tenant sur la demi pointe d'un pied, c'est à dire relever le talon de façon à ce qu'il ne touche pas la terre, c'est une étude très difficile, et très intéressante ; dans ces poses il faut faire pivoter le corps avec beaucoup de grâce d'aplomb et d'assurance, j'étais parvenue à une très grande perfection dans ce genre, c'est une étude d'après l'antique, cela m'a beaucoup servi et plaisait infiniment au public, je recourais à ces poses lorsque j'avais besoin de repos, tandis que pour les autres artistes, c'est généralement une fatigue aussi est-ce presque abandonné, [...].
(Taglioni et al., 2017, p. 91)

Ainsi, dans cet extrait de ses souvenirs, Marie Taglioni parle d'exercices sur demi-pointe pour acquérir l'aplomb. Léopold Adice dans son ouvrage regrette que ceux-ci deviennent absents du cours. C'est pourquoi, selon lui, les pas de deux ou de trois comprennent d'interminables poses, tandis que Taglioni savait exécuter des solos d'adage. Aussi, un danseur n'a pas à ressembler à un « fort de la halle » jonglant avec le poids de la danseuse (Adice, 1859-1870a, pp. 88-89). C'est d'ailleurs l'avis de la ballerine romantique, exprimé là aussi dans ses souvenirs :

[...] on nomme aujourd'hui aplomb ou adagio, des groupes, grotesques que l'on fait avec le secours d'un danseur qui a l'air d'une espèce de clown ; il tire sa danseuse de

droite à gauche, la fait tourner comme un toton et la soulève à la force du poignet, il n'y a là aucun mérite, et franchement c'est fort disgracieux, je ne pense pas qu'un sculpteur ou un peintre voulut représenter de telles contorsions. (*Ibid.*, p. 91)

De manière intéressante, Taglioni attribue à deux femmes, les sœurs Elssler, cette conception du duo. Faut-il voir là juste une petite pique contre sa rivale Fanny ? Sa sœur Thérèse, très grande, « [...] était extrêmement adroite à faire tourner sa sœur Fanny, l'ensemble produisait beaucoup d'effet, mais on ne pouvait pas appeler cela de l'art » (*Ibid.*, p. 91).

Dans la reconstitution qui nous intéresse, on ne note pas tous ces "excès". On remarque même le rôle très discret du cavalier dans ce pas de deux. Il se contente de rattraper sa partenaire à la fin d'une pirouette en dehors finie développé seconde mais il ne l'aide pas à tourner. Il reste même en quatrième position bras en haut durant sa préparation afin d'afficher la maîtrise que déploie seule la ballerine. On peut remarquer également les positions de pieds que doit adopter le cavalier quand la dame doit prendre des équilibres sur une pointe. Il lui est demandé des bases de sustentation assez instables, comme une cinquième, pour récupérer sa partenaire par le jupon (au lieu de la taille, ce qui limite son aide) après un tour en-dedans, ou lors de la pose finale, en arabesque penchée. Un écartement des pieds suffisamment large est souvent demandé pour assurer l'ancrage au sol du danseur-partenaire de nos jours. Ici, pas d'accommodement possible. Caroline Maquignon fait remarquer la grande minutie dans le déroulé des pieds, aussi bien dans les descentes que dans les montées sur pointes, que le travail autour de ce pas de deux, mais aussi des exercices de Saint-Léon, avait exigé. Le contrôle est très précis, même si cet adage n'est pas particulièrement spectaculaire pour notre œil actuel. Cette réserve de bon ton est celle souhaitée par les règles de l'art, évitant les exubérances soulignées par Taglioni. Il est important me semble-t-il, de mentionner également les positions de torse assez prononcées, telles que détaillées de manière figurative sur la ligne supérieure de la portée, qui permettent de faire contrepoids aux jambes.

On remarque aussi la présence de tours attitude en dedans : un tour piqué sur la demi-pointe, puis préparation prise de profil au public (comme chez Berthe Bernay ou Antonine Meunier pour la prise des tours en dedans, ([voir à ce sujet le dico à 12'50"](#), [lien vers la reconstitution filmée de la préparation aux tours en dedans](#)) pour un double tour attitude à pied plat, dans un style proche des patineurs artistiques. On pourrait plus spécifiquement parler de *pied à quart*, suivant la terminologie adoptée par Enrico Cecchetti (Beaumont et al., 1966, p. 38). Celui-ci distinguait plusieurs niveaux d'élévation du pied : *pied à terre*, *pied à quart*, *pied à demi*, *pied à trois-quarts* et *pied à pointe*. On ne pratique plus guère que le *pied à terre* (pied plat), le *pied*

à *trois-quarts* (qui correspond à notre demi-pointe actuelle, plus haute que celle de nos ancêtres), et la pointe. Les pieds à quart ou à demi seraient considérés comme des fautes dans l'esthétique actuelle de la danse classique. Ces changements de niveaux, surtout pointes aux pieds, constituaient également un petit écart aux habitudes et donc une difficulté à gérer pour nos étudiants comme le souligne Caroline Maquignon :

[...] j'ai parfois été déstabilisée par l'utilisation des pointes requises dans la chorégraphie. Avec, par exemple, le grand nombre de pas techniques (pirouettes, fouettés, ...) sur demi-pointes, mais avec les pointes aux pieds, ce qui est moins courant de nos jours. (annexe 4h)

Ekaterina Vazem fait remarquer, dans ses mémoires, qu'à l'époque où Saint-Léon était maître de ballet au Théâtre impérial de Saint-Petersbourg : « Les filles ne dansaient que rarement sur pointes. Les danses étaient basées sur des pas d'une fine orfèvrerie, si difficiles à accomplir à la perfection, et sur de petits entrechats » (Vazem et al, 1985, p. 9)²⁸.

3. Coda Valse (Mono no aware, 16'24'') :

⇒ [Lien vers la reconstitution de la coda du pas de deux des paysans](#)

Cette troisième partie, la plus longue de ce pas de deux, fait alterner de manière assez répétitive deux motifs musicaux. Le morceau est un recyclage de la valse *Souvenir de Ratisbonne*, opus 67, de Burgmüller. Celle-ci fut très populaire en son temps. Ratisbonne (Regensburg en allemand), située dans le Land de Bavière, était la ville natale du compositeur. De fait, ce morceau ne sonne pas étranger aux valse de l'Oktoberfest ou au "troulala itou" des tyroliennes. Il était connu comme étant *la valse de Giselle*. Ainsi, Reynaldo Hahn le reprendra-t-il sous ce titre dans le 1^{er} acte de son ballet *la Fête chez Thérèse*, pour accompagner une danse pour Grisi. « C'est la valse de Giselle que danse la Grisi, la valse de *Giselle* elle-même, avec son accompagnement naïf et l'instrumentation modeste que lui donna jadis Burgmüller ; la valse de *Giselle* qui n'est point d'Adolphe Adam et que Grisi ne dansa d'ailleurs jamais » (Brussel, 1910, p. 5).

²⁸ "The girls only rarely danced on points. The dances were based on small filigree steps, so difficult to perfect, and on little *entrechats*."

La coda commence par une petite séquence mimée très conventionnelle : le cavalier appelle la dame, elle répond « Que voulez-vous ? » — « Vous dansez ? » — « Oui », et le solo de la paysanne commence. On peut deviner que des variations, non sténochorégraphiées, précédaient cette coda. En effet, les interprètes démarrent dans les coulisses, la dame fond cour, et le cavalier fond jardin. Ayant fini l'adage ensemble au milieu de la scène, on les imagine mal sortir pour rentrer à nouveau de la sorte.

La chorégraphie, très économique dans ses moyens, est assez répétitive, suivant en cela la structure de la musique. Ainsi, sur le refrain, la danseuse exécutera trois fois le même pas, accompagnée par son cavalier la troisième fois. Il s'agit d'une sorte de temps de valse en tournant en restant sur les pointes, les bras alternant d'une quatrième position à une autre. Sur le premier couplet, la danseuse poursuit en solo, exécutant une marche sur les pointes qui n'est pas sans rappeler celle exécutée par la poupée au deuxième acte de *Coppélia*, ce qui semble confirmer une attribution de cette composition à Saint-Léon lui-même. Puis, sur le deuxième couplet, elle effectue une série de fouettés en dedans, à partir d'une attitude ouverte, en piquant en arrière sur la pointe, et qui finit en arabesque ouverte pliée à deux bras. Notons que quand le même thème reprendra, le couple, cette fois, se pliera à nouveau à ce même exercice mais à partir d'une attitude croisée sur jambe pliée, piquant en arrière pour finir attitude croisée dans l'autre diagonale, bras en quatrième position. L'exécution de ces fouettés, pris en remontant, s'est avérée assez difficile pour les interprètes, exigeant un sens très fin de l'aplomb et de la coordination.

On peut observer, là encore, dans cette utilisation économique du matériel chorégraphique, une approche de compositeur. Cette réduction des pas utilisés est également souvent visible chez un chorégraphe comme Balanchine, lui aussi ayant abordé la chorégraphie avec une âme de musicien. L'un comme l'autre cherche à développer une idée et non pas à accumuler sans fin de nouveaux éléments qui pourraient rendre la danse bavarde.

Le dernier fouetté s'enchaîne, pour le cavalier, par un tour en l'air à gauche fini sur les deux jambes tendues. La dame répond par un changement de pied, atterrissant lui aussi sans plier les genoux, si l'on suit strictement la partition. On pourrait présager une erreur d'écriture, cependant d'autres exemples existent dans l'ouvrage de Saint-Léon consignant un demi pli à l'atterrissage des changements de pied, ainsi dans son **exemple dix-huitième**, « Trois changements de pieds, échappé, pirouette sur le cou de pied, posez devant et de même de l'autre jambe » (Saint-Léon A., 1852, planche VI). Tandis que des sauts finissant sans plier font partie d'autres exercices. On les retrouve, entre autres, dans l'**exemple numéro onze**, « Temps de cou

de pied, pas marché en avant, attitude posé derrière, et changement de pied en avant et en arrière » (*Ibid.*, planche III). Cette manière de faire donne une certaine netteté musicale à l'atterrissage, même si cette approche est généralement prohibée par l'enseignement moderne, les genoux tendus ne pouvant absorber les chocs lors du contact avec le sol, sauf par un amorti très contrôlé par la force des pieds. Ces sauts sont présents chez Bournonville, dans le pas de six de *Napoli* notamment, conférant à la fin d'un enchaînement un arrêt franc, similaire au *point* dans une phrase écrite. Desprésaux nous confirme cette pratique, nous renseignant sur la manière de faire atterrir l'"assemblée" : « Une très grande partie des enchaînements de pas de danse se termine par l'assemblée (sic). C'est un petit saut pris sur un seul pied et qui se termine sur les 2 pieds à la 3^{me} position les jarrets pliés ou tendus selon la phrase des pas qui y succèdent » (Desprésaux, s. d., folio 70v).

Michel Saint-Léon spécifiait, quant à lui, au début de son *Cahier d'exercices de 1829* :

Le changement de pieds doit se faire en pliant sur les deux pieds s'enlever en tendant les genoux, bien allonger les pointes et sauter sur le bout, poser les talons lentement à terre, les bras doivent être placés devant soi les coudes soutenus, le corps effacé, les genoux bien tendus et les pieds à la 5^{me}. Les assemblés se font de la même manière en sautant sur les pointes. (Saint-Léon, M., 1829, folio 1)

Le théoricien anglais Théleur semble expliquer la même chose dans son traité : « Il faut prendre soin à l'atterrissage d'arriver sur la pointe des orteils, et de ne pas laisser les talons toucher soudainement le sol, mais de prendre une force suffisante dans les articulations des orteils et du cou-de-pied pour supporter le corps, permettant ainsi aux talons de s'approcher progressivement du sol²⁹ » (Théleur, 1832, p. 56). Ces sauts se faisant, dans notre coda, en une forme de « demande-réponse » entre les deux danseurs, l'atterrissage net permet ici plus de clarté musicale à cette action dialoguée du couple.

S'ensuit un pas reconnaissable dans les versions plus modernes. Il s'agit de trois emboîtés en tournant suivis d'un temps levé en quatrième devant et d'un temps levé en attitude derrière. Les *emboîtés* se font en exécutant un jeté sur le cou-de-pied devant suivi d'un autre jeté en faisant un tour complet, de manière similaire à la technique Balanchine, où le deuxième jeté tourne plus que le premier. De nos jours, il se font plus communément avec un demi-tour sur chaque jeté. Les versions actuelles incluant ce pas battent les temps levés qui suivent, ce qui en font

²⁹ "Care should be taken in the descent to arrive on the points of the toes, and not allow the heels suddenly to reach the ground, but to take sufficient strength in the joint of the toes, and in the insteps, to support the body, permitting the heels to approach the ground gradually."

des cabrioles. On notera également les petits pas courus qui suivent, orientés vers les quatre coins de la salle, assez difficiles à assurer rythmiquement, et les déboulés en manège très serrés autour du garçon, exécutés sur la demi-pointe, comme c'est la règle dans les techniques du 19^e siècle et du début du 20^e.

Ce petit duo « rustique » ne relève peut-être pas d'un génie spécial et sa construction chorégraphique n'a pas l'inventivité ni l'exigence technique du pas de six de *la Vivandière*, par exemple, riche de son déploiement enjoué, pittoresque et théâtral. Il a l'avantage cependant de donner un aperçu de l'approche technique des pointes au milieu du 19^e siècle et du travail de pas de deux à cette même époque. Je consacrerai un chapitre spécial à ce sujet (V, C, 1, 2 et 3) tant les pointes marquent encore l'imaginaire lié à la danse classique, au point d'en être le symbole et une forme d'aboutissement de sa logique d'élévation.

Pour une Vazem, le style de Saint-Léon adhérait totalement et strictement aux canons de la danse académique. Il trouvait sa force dans la subtilité des combinaisons de pas et dans un rapport très fin à la musique. En cela, les variations qu'il composait différaient grandement de celles des ballets classiques ultérieurs qui avaient subi l'influence des danseuses italiennes et de leurs tours de force, parfois un peu violents (Vazem et al., 1985, p. 8). La composition simple, mais subtile, de ce pas de deux constitue ainsi un des trop rares témoignages du style d'une époque, qui avait permis à l'école française de danse classique de rayonner dans le monde par la force de la délicatesse et du goût.

Figure 15 : Nathalie Fitzjames et Auguste Mabilles dansant dans Giselle (1842).



Division de danse Jerome Robbins, Bibliothèque publique de New York. Récupéré de <https://digitalcollections.nypl.org/items/0d9d1c00-b198-0133-a206-00505686a51c>

III. La préservation du répertoire du Ballet Impérial de Saint-Pétersbourg et le système de Stepanov

L'ambition de ce projet étant de porter un regard plus précis sur l'école française de danse classique, il m'a semblé indispensable de donner un aperçu de l'une de ses expressions les plus abouties, même si elle fut amenée à s'épanouir loin de la "Mère Patrie".

Le répertoire que nous traiterons ici est contemporain des ballets que Joseph Hansen montait à Paris et qui ont été conservés grâce au travail d'Antonine Meunier. Il s'agit principalement des œuvres conçues par Marius Petipa, qui quitta la France pour écrire un des chapitres les plus marquants de l'histoire du répertoire classique à Saint-Pétersbourg. La carrière russe de Petipa, débutée en 1847, connaîtra un véritable renouveau après la nomination d'Ivan Vsevolovski à la tête des Théâtres impériaux, en 1881. Ce dernier connaissait bien la France, y ayant officié comme consul de Russie à Paris, à partir de 1876. Durant les cinq années de son séjour parisien il développa de fortes affinités avec sa capitale d'accueil et notamment ses lieux de divertissement.

Grand admirateur de Tchaïkovski, c'est lui qui rapprochera le compositeur et le chorégraphe français, permettant la création de *la Belle au bois dormant*, de *Casse-Noisette*, et aussi la reprise du *Lac des Cygnes* créé auparavant, sans grand succès, à Moscou. Par chance, et de manière concomitante, un tout jeune homme animé d'idées singulières entreprendra l'élaboration d'un système de notation du mouvement qui permettra de conserver des pans entiers de ces œuvres cruciales dans l'histoire du ballet académique.

A. Aventures et mésaventures d'une notation

On doit le peu de chose que l'on sait sur Vladimir Stepanov (1866-1896) aux recherches de Roland John Wiley qui informe sa biographie dans sa préface à la traduction du livre d'Alexandre Gorski, *Two essays on Stepanov dance notation* (Gorsky, 2019, pp. ix-x). Stepanov est d'abord élève de l'École théâtrale impériale de Saint-Pétersbourg, avant d'intégrer le corps de ballet du Mariinski en mai 1885 et d'être promu premier coryphée en 1889. Mais ce n'est pas en tant qu'interprète qu'il laissera son nom dans l'histoire de la danse. Ses préoccupations sont peu habituelles pour son époque et pour son âge. En effet, en 1889, il

demande la permission à la direction du théâtre de suivre des études d'anatomie et d'anthropologie à l'Université de Saint-Petersbourg. Il s'appliquera à cette tâche pendant deux années, auprès du renommé professeur Peter Lesgaft, dans l'espoir d'utiliser ses recherches pour élaborer une notation du mouvement qu'il aurait commencé à méditer durant son apprentissage comme danseur. Le 24 février 1891, il présente les fondements de son système aux autorités de la compagnie. La commission chargée d'examiner son travail comprend les deux maîtres de ballet Marius Petipa et Lev Ivanov, les professeurs Christian Johannsen et Pavel Gerdt, la danseuse Ekaterina Vazem. On lui octroie, à l'unanimité, une bourse afin de lui permettre de poursuivre ses études d'anatomie à Paris et de perfectionner sa méthode.

La France était de longue date synonyme de culture en Russie. Elle avait toujours joué un rôle essentiel dans l'éducation de ses aristocrates, de sa plus illustre noblesse. Catherine II y avait puisé l'inspiration de son art politique et des ambitions artistiques qu'elle développa dans son pays durant la deuxième moitié du 18^e siècle. Quand Stepanov arrive à Paris, en mai 1891, la capitale française est alors une sorte de Mecque de la science et des arts, même si le domaine chorégraphique n'en constitue pas le fleuron. Il y travaillera avec le neurologue Jean-Martin Charcot, célèbre pour ses travaux sur l'hypnose et l'hystérie. Durant son séjour, il vivra de manière précaire et souffrira de malnutrition. Il dut également emprunter de l'argent pour se faire éditer³⁰. Il trouve en effet le moyen de faire publier son petit traité *Alphabet des mouvements du corps humain : Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, paru à Paris chez Zouckermann en 1892. L'ouvrage, écrit en Français (l'apprentissage de cette langue avait fait partie de son éducation de danseur), est dédié à l'École des théâtres impériaux

Rentrant en Russie en juillet 1892, probablement dans un état physique diminué, comme le démontre sa participation à seulement cinq spectacles durant la saison 1892-1893, on perd un peu sa trace jusqu'à la seconde présentation de son système en avril 1893 devant les autorités du Théâtre impérial. L'examen fut alors plus poussé et le système également mis en pratique. C'est le ballet de Jules Perrot *Délire d'un peintre* qui sert de test à cette occasion. Certains élèves notèrent des extraits de la chorégraphie tandis que d'autres devaient les déchiffrer et les danser. L'expérience s'avéra suffisamment concluante pour que la notation soit intégrée au cursus de l'école, et ainsi Stepanov réalisait le vieux rêve de Saint-Léon de voir une écriture

³⁰ Le danseur Alexandre Oblakov aidera financièrement Stepanov durant cet épisode parisien et épongera les dettes qu'il avait contractées à sa mort.

chorégraphique participer à l'éducation du danseur. La même année sera celle de son mariage avec la jeune danseuse Maria Alexandrovna Erler et verra sa promotion comme second danseur.

Marius Petipa ne fera pas partie de la deuxième commission. Faut-il y voir le fait que Stepanov avait rencontré Joseph Hansen à Paris entretemps, qui avait témoigné une vive approbation pour l'entreprise du jeune homme, allant jusqu'à lui écrire une lettre de soutien ? Hansen restait une sorte de concurrent pour le vieux maître français, ayant été invité plusieurs fois par les autorités russes, pour monter notamment sa version du *Lac des Cygnes* (avec un succès certes mitigé) avant même le remaniement de l'œuvre par Petipa. Dans un document daté du 10 février 1892, Marius Petipa fait part de ses doutes quant à la nécessité de la notation des chorégraphies, et notamment par le biais de celle de Stepanov. Il estime, à raison, qu'il est d'une part impossible de tout noter d'une danse, l'inflexion d'un poignet, la subtilité d'un port de tête, le mouvement d'une hanche, et qu'il est bien plus raisonnable de remonter une œuvre selon le goût du jour, les qualités des interprètes, et sa propre sensibilité d'artiste (Gorsky, 2019, pp. xii-xiii). Petipa fonctionnait ainsi, revisitant ses ballets et ceux de ses prédécesseurs suivant les circonstances. Les remarques de l'éminent maître de danse montrent une approche et une connaissance assez superficielle du problème de la notation du mouvement. Il réfute la pleine paternité de l'invention à Stepanov, voyant dans celle-ci une sorte d'extension de celle de Thoinot Arbeau. Ces deux notations n'entretiennent à peu près aucun rapport et la démarche du russe est tout à fait originale au contraire.

Malgré, ou grâce à l'absence du sceptique maître de ballet, Stepanov obtint l'autorisation d'enseigner lui-même sa méthode, instaurant ainsi le poste de *Professeur de théorie et de notation de la danse* au sein de l'École théâtrale impériale. Il fut également invité à présenter son invention à l'École du théâtre Bolchoï de Moscou durant l'automne 1895. Il y tombera très malade, contractant une pneumonie qu'il ne parviendra pas à guérir, et il mourra peu de temps après, durant la nuit du 15-16 janvier 1896, à seulement vingt-neuf ans.

1. Regard sur la méthode :

Comme le sous-titre de sa publication l'indique, pour procéder à l'enregistrement des mouvements du corps humain, Stepanov emploie des signes musicaux. Il eut un prédécesseur en la personne de Bernard Klemm, qui publia son *Katechismus der Tanzkunst* à Leipzig, en

1855. Saint-Léon, nous l'avons vu, avait également emprunté pas mal de signes à la musique, mais de manière moins systématique.

Parmi les symboles recyclés pour cet usage chorégraphique on trouve les notes, les portées (modifiées), les clés, les signes de répétition... Cette accointance avec l'art d'Euterpe permet de clarifier aisément le rythme et la durée des actions. Le corps se trouve décomposé sur trois portées différentes, une portée inférieure de quatre lignes pour les mouvements des jambes, une intermédiaire de trois lignes pour ceux des bras et des mains, et une supérieure de deux lignes pour ceux du corps et de la tête. Cet "écartèlement" rend parfois la lecture et la vision synthétique difficiles.

La direction et l'amplitude des mouvements sont indiquées par la place octroyée à la note sur la portée (déterminant, par exemple, la montée d'une jambe devant, sur le côté ou derrière, à 45°, 90° ou 135°). La hampe de la note placée vers le haut indiquera les mouvements du bras ou de la jambe gauche. Inversement, la hampe placée vers le bas est destinée aux membres du côté droit. La tête de la note, en prenant une forme carrée, indiquera un contact avec le sol, ou son absence, si celle-ci est ronde. Si la tête de la note, blanche, noire, pointée, précise également la durée du mouvement décrit, des signes additionnels, placés sur la hampe, indiquent les actions secondaires de la partie du corps concernée : flexion du genou, extension du dos, etc. Une petite ligne verticale, adjacente au signe principal, informera sur les emplacements et les actions des extrémités distales, mains, pieds, ou cou. L'écriture, fonctionne comme une sorte de film, de pose à pose.

La "Sainte Trinité" qui donne vie à ce système se compose de l'*angle*, de la *durée* et du *rythme*. Stepanov démontre l'efficacité de sa méthode autant à travers des exemples inspirés de la gymnastique, que de la danse classique. La transcription de cette dernière se fait au moyen d'une clé, placée au début de la portée, tout comme la clé de sol ou de fa en solfège, et qui indique l'en dehors des jambes pour toute la partition concernée. Ce symbole permet ainsi de simplifier la notation des mouvements en évitant de surcharger les portées.

Une des grandes nouveautés de la méthode est d'être fondée sur les possibilités anatomiques du corps humain. Jusque-là, les notations chorégraphiques avaient servi à la transcription des danses, mais Stepanov, bien que lui-même danseur, s'adresse tout aussi bien au gymnaste ou au médecin. Il déclare l'importance et la nécessité d'une écriture générale du mouvement. Son alphabet étant capable de décomposer celui-ci dans ses données élémentaires, flexion, extension, adduction, abduction, rotation, circumduction, il rend possible, contrairement aux travaux de

ses prédécesseurs, son application en dehors du champ chorégraphique. Il constitue ainsi une forme d'analyse kinésiologique impliquant une compréhension détaillée de chaque partie du corps en action. Stepanov indique dans la préface de son ouvrage qu'il aurait même tenté, à Paris, l'enregistrement d'attitudes et de gestes pathologiques faits dans les hôpitaux, notamment sur des choréïques et des hystériques (Stépanow, 1892, p. VII).

Fokine explique dans ses mémoires que son éducation à l'École impériale avait consisté dans l'apprentissage de la danse classique, danse de caractère, danse de salon, pantomime, pas de deux, gymnastique militaire et escrime. S'y ajoutait l'éducation musicale et l'apprentissage du violon ou du piano (Fokine entreprit d'apprendre les deux)³¹. On relève le manque qu'avait perçu Stepanov et qui l'avait poussé à s'inscrire à l'Université pour étudier l'anatomie. On peut relever le fait que l'apprentissage de sa méthode amena certainement des connaissances en ce domaine, encore inconsideré, à ses élèves. Son *Alphabet* comprend des notes anatomiques, décrivant le corps humain comme un système de leviers et détaillant les amplitudes et les actions possibles pour chaque articulation.

2. Le rôle d'Alexandre Gorski :

C'est Alexandre Gorski (1871-1924) qui reprendra la classe de notation fondée par Stepanov après sa disparition. Tamara Karsavina commente son enseignement dans son autobiographie. Ses cours n'étaient pas très populaires auprès des étudiants, les apprentis-danseurs ayant probablement du mal à absorber ce genre de travail intellectuel à côté des demandes d'une pratique physique continuelle et exigeante :

Le système en vigueur était l'œuvre d'un certain Stepanov ; après sa mort, Gorsky avait continué et complété son travail. Le système de Stepanov était très complet, mais compliqué et difficile. Pour indiquer un mouvement, il fallait en analyser l'anatomie et désigner par des signes analogues à des notes de musique le jeu exact des articulations qu'il mettait en mouvement. Les élèves n'aimaient pas ces leçons de notation, nous les trouvions incohérentes et cabalistiques ; cela ne m'empêchait pas d'être intéressée par le sujet lui-même. (Karsavina, 2005, p. 72)

³¹ Fokine fut élève de l'École impériale dans les années 1890. L'élargissement du cursus semble être un phénomène tardif, au 19e siècle. À l'époque de Vazem « Il n'y avait pas de cours séparés pour la danse de caractère, le pas de deux, le mime, et autres » (Vazem, 1985, p. 15).

En 1899, Gorski publie en russe deux ouvrages essentiels servant à la diffusion de l'œuvre de Stepanov : la *Table des signes pour la notation des mouvements du corps humain selon le système de l'artiste des théâtres impériaux de Saint-Petersbourg V. I Stepanov et son Chorégraphie, exemple pour la lecture*. Gorski ne se fait pas simple traducteur de l'Alphabet de son prédécesseur mais apporte des améliorations au système et un peu plus de clarté dans sa démonstration. Ces révisions furent-elles des initiatives de Gorski ou suivait-il des pistes déjà tracées par le jeune homme avant sa mort ? Nous n'avons pas de vue là-dessus. Les ressources pédagogiques y sont beaucoup plus nombreuses en tous cas et l'exposition de la méthode généralement moins absconse. Cette notation complexe reste cependant difficile à maîtriser, ce que j'ai pu constater lors du remontage, pour le film *Mono no aware*, de deux variations issues de transcriptions figurant dans son deuxième ouvrage *Chorégraphie*. Je n'ai pu comprendre le livre de Gorski qu'après avoir consulté celui de Stepanov, car l'un comme l'autre peuvent se montrer lapidaires. Il m'a été nécessaire également de réécrire les partitions pour comprendre toutes les subtilités d'une écriture où le moindre tiret implique une modification en profondeur du mouvement.

Comme celui de Stepanov, et celui de Saint-Léon auparavant, l'ouvrage de Gorski commence par un hommage aux valeureux scribes du mouvement, Arbeau, Beauchamps, Favier, Desais (sic), Duport, Saint-Léon et Zorn. Gorski est plus clément envers ce dernier que Stepanov, qui tend à moquer son approche, jugée probablement trop figurative³². Une sorte de hiérarchie semble s'instaurer entre ces différentes écritures de la danse, avec une supériorité accordée à celles capables de créer un alphabet symbolique excluant la représentation du corps, et n'ayant pas non plus recours au langage, car « le langage ordinaire ne suffit pas à exprimer ou à décrire les mouvements que nous pouvons observer autour de nous » (Stépanow, 1892, p. 16). Les systèmes de Zorn ou de Saint-Léon, s'apparentant au pictogramme ou au hiéroglyphe auront ainsi moins de valeur qu'un alphabet comme celui de Stepanov, ou plus tard de Laban, capable de disséquer les actions du corps de manière beaucoup plus détaillée, élaborant de concert des outils d'analyse à côté de leurs fonctions de transcription du mouvement.

Pour revenir aux noms des pionniers cités par Gorski, on peut noter qu'il se contente de reprendre ceux déjà évoqués par Stepanov. Si Arbeau, Beauchamp, Favier, Saint-Léon et Zorn ont bien contribué à l'art de la "chorégraphie", on peut être surpris des noms de Desais (probablement Deshayes) qui n'aurait pas inventé de système à ma connaissance, même s'il

³² Zorn ayant publié son système en 1887, il pouvait représenter également un concurrent sérieux pour le jeune Russe désireux de faire officialiser et de propager son invention.

s'est intéressé de près à la question, et aussi de Duport, très sûrement le danseur Louis Duport³³. Après cette très courte approche historique des notations, Gorski, tout comme Stepanov, informe son lecteur des connaissances anatomiques nécessaires à la compréhension de l'ouvrage et des différentes possibilités articulaires du squelette humain.

Gorski élabore ensuite une table des signes qui permet une vue d'ensemble du système et donne une liste exhaustive des actions de chaque partie du corps. En cela il nous ramène à Saint-Léon qui avait élaboré une telle table pour la démonstration de sa *sténochorégraphie*. Ce "fleuve des signes" n'existait pas dans le livre de Stepanov. Dans le second ouvrage, *Chorégraphie*, et là encore dans la lignée de Saint-Léon, il instruit très progressivement et pédagogiquement son lecteur grâce à différents exemples de mouvements. D'abord simples, mais assez nombreux, ils déclinent les extensions, flexions ou autres actions, à partir d'un usage naturel du corps s'apparentant à la gymnastique. Puis il passe à des exemples d'exercices de danse classique, là encore des plus simples (*pliés, battements tendus, battements fondus, ...*) aux plus complexes (*sissolle (sic) ouverte, pas jetés en tournant, ...*). Ces transcriptions nous renseignent au passage sur les dénominations des pas et la manière de les exécuter en usage à Saint-Pétersbourg. L'inspiration de l'école française y semble évidente. Les exercices y sont moins élaborés que dans l'ouvrage de Saint-Léon et restent de simples manières d'accoutumer l'étudiant à la lecture. Il s'ensuit les notations plus complexes de plusieurs extraits de ballet. On y trouve des fragments du *Clorinda* composé par Gorski sur une musique de Ernest Keller où deux personnages sont en action, et se prêtent également à des moments de pantomime, renseignés en prose à côté des signes de Stepanov. Puis vient la variation masculine du troisième acte du *Lac des Cygnes*, celle d'Aurore du premier acte de *la Belle au bois dormant*, et un mouvement d'adage pour un large groupe de quarante personnes. Le système devient ainsi capable de véritablement conserver des ballets et de mettre en pratique les théories de Stepanov.

Les améliorations sont certaines, en particulier la description des directions, nécessaire à l'orientation des danses, qui était assez compliquée dans la version originale de *l'Alphabet*, suivant probablement en cela les traditions anciennes. En effet, si dans toutes les méthodes de danse on retrouve l'emploi d'une division octogonale du cercle, comparable à la boussole, le chiffrage des différentes directions diffère beaucoup selon les théoriciens. Un Bournonville commencera à numéroter tout d'abord tous les coins de la salle, en commençant par l'angle de l'avant-scène jardin (numéro 1), pour faire le tour de la scène suivant le chemin inverse des

³³ Lequel démarra sa carrière à Paris pour fuir ensuite vers la Russie où il fera une brillante carrière. Il n'est pas impossible que les Russes aient eu connaissance d'une tentative de notation du mouvement de sa part.

aiguilles d'une montre. Il numérote alors ensuite les faces, octroyant ainsi le numéro 5 à la direction vers le public, et, suivant le même chemin, le 8 au côté jardin. Ce choix du nombre 5 pour cette projection vers le monde que représente le cadre de scène, n'est certainement pas fortuite chez le chorégraphe danois. Il orientera toutes sa théorie de la danse classique autour de ce chiffre. Dans la Kabbale, le nombre 5 symbolise l'homme parfait débarrassé de sa part animale. C'est cette même division qu'appliquera Cecchetti.

Stepanov définit ainsi les directions du corps (*Les tours du corps*) dans le chapitre VI de son ouvrage : le chiffre 1 correspond à la position du corps en face ; il opte pour tourner dans le sens des aiguilles d'une montre, 2 étant ainsi le profil gauche du danseur ; après avoir fait le tour des faces de la salle, il continue en numérotant les angles, indiquant le coin avant-scène jardin par le numéro 5. Gorski, plus pragmatique, distribuera les directions dans l'ordre des aiguilles d'une montre en commençant par 0 pour la face jusqu'à 7 pour l'avant-scène cour, annonçant ainsi la simplification qu'opérera Vaganova quelques années plus tard.

Gorski demanda à la direction des Théâtres impériaux la somme de huit-cents roubles et l'aide de deux assistants afin de noter la totalité du ballet *la Belle au bois dormant*. Sa demande ayant été refusée il s'attela finalement seul à ce travail (Roslavleva, 1966, p. 157). A la fin 1898, il fut envoyé à Moscou pour remonter ce même ballet. Il y resta un temps très court, réussissant cependant à mettre sur pied le prologue et les trois actes de l'ouvrage. Il se serait servi de la notation Stepanov pour accomplir ce rapide labeur, bien que R. J. Wiley émette des doutes à ce sujet (*Ibid.*, p. xiv). L'année suivante verra le montage du ballet *Clorinda* de Gorski composé sans la participation des danseurs, suivant le mode de travail habituel aux musiciens : les interprètes (la distribution comprenait des noms amenés à être illustres comme Pavlova ou Karsavina) se virent offrir une partition qui leur permit d'apprendre leur rôle avant d'aborder le travail en groupe. Gorski tenta ainsi une aventure qui avait déjà été suggérée par Stepanov quand il écrivait :

La composition d'un nouveau ballet présente en ce moment pour l'auteur-artiste des difficultés nombreuses, parce qu'il est privé de la possibilité de noter et d'esquisser les danses composées avant l'achèvement et la mise en scène de son œuvre ; il se trouve ainsi privé des moyens de préparation dont jouissent les artistes dans les autres arts. (Stépanow, 1892, p. V).

La réussite du projet impressionna l'administration, ce qui redonna une nouvelle impulsion à l'invention de Stepanov après sa mort, contribuant probablement à l'adoption de sa méthode

comme instrument de conservation du répertoire. Gorski ne verra cependant pas le fruit de ce travail. Il se tournera vers d'autres tâches.

L'épisode moscovite l'avait marqué. Il avait apprécié, durant son séjour, l'atmosphère moins guindée de la ville, comparée à celle de Saint-Pétersbourg, et son effervescence artistique. Stanislavski et Nemirovitch-Danchenko venait juste d'ouvrir le Théâtre d'Art de Moscou. Ils expérimentaient, avec leurs comédiens, un jeu plus réaliste et dénué des effets mélodramatiques alors en vogue. La recherche d'une forme de spectacle accessible à tous marqua également Gorski. Bien que nommé premier danseur au Ballet impérial en septembre 1900, il accepta un poste de régisseur au Bolchoï de Moscou. Très vite, on lui demanda de remonter un *Don Quichotte*, comme il l'entendait, ce qui lui permettra d'épanouir ses talents de chorégraphe et de concrétiser les idées neuves qui l'habitaient. Inspiré par Stanislavski, ses productions accordaient une attention toute spéciale aux aspects dramatiques et expressifs de la danse. Excellent danseur, chorégraphe talentueux, musicien accompli, dessinateur doué, Gorski jouera, avec Fokine, un rôle très important dans l'histoire du ballet russe de cette époque. Ses nouvelles activités le détournèrent du travail effectué sur le système de Stepanov, mais une autre personnalité importante, plus ombrageuse aussi, allait reprendre le flambeau.

3. Le troisième homme :

Gorski sera assisté dès 1897 par une figure majeure dans la diffusion du système de Stepanov : Nicolas Sergueïev (1876-1951). Celui-ci était coryphée dans la troupe du Ballet impérial, quand il brigua ce poste afin d'échapper à ses obligations militaires. Il travailla avec Gorski, à titre gratuit, à cette période. Puis quand celui-ci sera appelé en tant que maître de ballet à Moscou, c'est Sergueïev qui reprendra officiellement la classe de notation. Ce dernier rencontrera beaucoup moins la sympathie de ses disciples à sa prise de fonction. Il laissera l'image d'un homme opportuniste, froid, peu agréable envers les étudiants, ce qui aurait entretenu une image défavorable de la discipline qu'il enseignait. Il ne chercha pas non plus à améliorer le système, ce qui aurait été nécessaire dans le contexte des nouvelles esthétiques qui se cherchaient alors. La notation de Stepanov, fonctionnant de pose à pose, n'était pas apte à rendre l'idée de fluidité dans les ports de bras qui devenait alors à la mode, principalement dans les chorégraphies de Michel Fokine, même avant l'influence de Duncan. Sergueïev considérait, confondant les fins et les moyens, qu'une telle approche chorégraphique incapable d'être encodée correctement

n'avait pas lieu d'être. La collection Sergueïev, conservée à la Harvard University et dont nous aurons l'occasion de reparler, ne contient pas, en effet, de notations de ballets de Fokine. Reconnaissons tout de même que le choréologue participa grandement avec ses élèves à la transcription des ballets de cette époque, préservant de l'oubli les œuvres des frères Serge et Nicolas Legat, de Ivan Clustine, d'Alexandre Gorski, de Lev Ivanov et, principalement, de Marius Petipa. Il réussit à s'adjoindre deux assistants, A. Chekrygin et S. Rakhmanov, qui jouèrent un grand rôle dans la notation de ce répertoire. Rappelons qu'une demande similaire avait été autrefois refusée à Gorski. Sergueïev parvint même à négocier, à côté de son salaire, cinq pour cent sur la vente des tickets pour les ballets qu'il remontait. Il put ainsi prétendre à ce tantième pour la reprise du *Roi Candaule* quand le chorégraphe, Petipa, ne percevait aucun droit d'auteur.

En 1900, le Ballet impérial se retrouve le dépositaire d'un répertoire peu commun. Il avait conservé et amélioré, notamment grâce au labeur de son *premier maître de ballet* Marius Petipa de nombreuses œuvres créées en France, et principalement à l'Opéra de Paris, et oubliées pour la plupart dans leur pays d'origine. On continue ainsi à y danser *le Corsaire*, *Paquita*, *la Fille mal gardée*, *Esméralda*, *Giselle*, *la Sylphide*, ... dans des versions remaniées et mises au goût du jour par le chorégraphe français. Celui-ci a bien sûr apporté son lot de créations originales, avec notamment les gemmes de ses collaborations avec Tchaïkovski (*la Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, *le Lac des cygnes*) et Glazounov (*Raymonda*). Il a façonné ainsi un répertoire encore donné de nos jours partout dans le monde.

Cette béatitude artistique ne durera pas. Vsevolovski, l'aristocrate gallomane qui avait favorisé les mises en scène fastueuses de Petipa, quittera le Théâtre impérial et sera nommé directeur du musée de l'Ermitage. Il sera tout d'abord remplacé pour deux années par le prince Volkonski (1899-1901). Celui-ci commet l'imprudence de se faire une ennemie de Mathilde Kschessinska, la protégée du tsar, en la mettant à l'amende pour avoir refusé de porter le costume exigé par la production. La ballerine fit sauter sa contravention en allant visiter le ministre de la Cour et le prince, qui avait commencé un mandat fort apprécié, fut contraint à la démission. Il fut remplacé par celui qui allait bientôt habiter les cauchemars de Marius Petipa : l'officier de cavalerie Vladimir Teliakovski.

Celui-ci est convaincu des aspects archaïques de la troupe. Gorski l'avait senti : le vent tournait dans son pays, de nouvelles idées flottaient dans l'air du temps et Moscou finalement était devenu un centre culturel bouillonnant plus apte à concrétiser ce besoin de renouveau. Le Ballet impérial prenait des allures d'enclave et ses artistes exerçaient leur ministère en dehors du

siècle. Tout ce petit monde vivait dans un cercle d'intérêt réduit, ignorant, plus ou moins volontairement, les progrès intellectuels qui parcouraient l'Empire. Habités à une discipline quasi militaire, les danseurs et les danseuses appartenaient au tsar. Ils étaient certes favorisés mais « Cela n'avait peut-être pas aidé leur développement individuel dans un contexte plus large, en tant que membres d'une communauté et d'une nation, [...] »³⁴. » (Legat, 1932, p. 52).

C'est dans ce contexte au climat incertain que Sergueïev assumait son emploi nouveau de *régisseur*. Ce terme de *régisseur*, fonction équivalente à celle de Gorski à Moscou rappelons-le, consistait aussi à faire répéter la compagnie. Karsavina nous fait part des habitudes de travail alors en cours pour la reconstitution des ballets :

La tâche de nous faire travailler les pas du répertoire incombait au régisseur, Sergueïev. C'était un adepte du système des notations grâce auquel il avait « inscrit » plusieurs ballets. Cependant la méthode en faveur pour retrouver des rôles oubliés, celle dont se servaient les artistes, consistait à faire un effort de mémoire et à retrouver le détail de la danse tandis qu'on leur jouait la musique.

Le souvenir s'éveillait souvent de façon inattendue. Une des danseuses les plus âgées s'exclamait tout à coup : « Non ! Non ! Ce n'est pas le pas que Brianza exécutait sur ce passage, je m'en souviens ! » Et elle indiquait le pas oublié. Une pièce d'eau figurait si souvent au fond des décors à l'ancienne mode que l'on donna le surnom de « Bord de l'Eau » à celles qui s'attardaient obscurément dans le rang. (Karsavina, 2004, p. 148)

Le respect de la parole des aînés semble ainsi chose importante dans la compagnie. Même si la danseuse n'avait fait sa carrière qu'au "bord de l'eau", son ancienneté lui apportait de la crédibilité. Cet état d'esprit particulier aurait-il permis aux Russes de l'Empire de porter ces répertoires anciens avec sûreté ? La hiérarchie peut s'apparenter parfois à un système de caste dans les compagnies de danse. À l'Opéra de Paris, par exemple, c'étaient les sujets qui détenaient en premier lieu la connaissance des grands mouvements de corps de ballet, comme les actes blancs du *Lac des Cygnes* et de *Giselle*, et qui initiaient les nouvelles arrivantes. Bien que vers les années 1980 l'application stricte de la hiérarchie ait eu tendance à s'y relâcher, celle-ci était d'une grande importance pour les générations antérieures (comme me le confirmait M. Gilbert Mayer lors de notre entretien). On aurait peut-être mal imaginé une vieille quadrille prendre la parole pour expliquer ce qu'une étoile devait faire. De nos jours la vidéo a remplacé

³⁴ "This may not always have promoted [their] wider individual development as members of a community or a nation, [...]"

les sujets et les vieilles figurantes dans cette tâche (ce qui ne signifie pas forcément qu'elle soit absolument fiable car elle peut contenir des erreurs à l'occasion d'un spectacle particulier).

Au début du 20^e siècle Marius Petipa était toujours officiellement premier maître de ballet, mais n'était plus autorisé à venir au théâtre. Teliakovski cherchait activement une personnalité capable de le remplacer, mais l'entreprise n'était pas facile. Les candidats pressentis ne faisaient que confirmer l'attachement de la troupe pour le vieux chorégraphe français. On avait invité Achille Coppini, alors maître de ballet à la Scala, pour remonter *la Source*. Karsavina moque cette production, de par ses effets faciles, son intrigue alambiquée, son utilisation de circassiens à des moments mal venus, et surtout l'emploi très grossiers, parce que déplacés à la vue du public, des tabourets destinés à étager la chorégraphie, procédé qui avait été employé avec une grande maîtrise et une grande discrétion par Petipa. Celui-ci sortant largement victorieux de la comparaison : « [...] on dut admettre que la danse italienne se trouvait alors en pleine décadence. *La Source* fut une caricature involontaire mais cruelle de ce que peut devenir la tradition classique entre les mains d'un metteur en scène totalement dépourvu d'imagination » (Karsavina, 2004, p. 118). Le tchèque August Berger tiendra quant-à-lui juste une seule répétition avec la compagnie avant d'être remercié (Roslavleva, 1966, p. 171).

Petipa n'est pas mort qu'on cherche déjà à le moderniser. Dans cette optique, Teliakovski se tourne vers Alexandre Chiriaïev (1867-1941), danseur, second maître de ballet et professeur (notamment de Michel Fokine). Celui-ci avait remonté les ouvrages de Petipa avec beaucoup de talent et le directeur lui fit miroiter de prendre sa succession s'il acceptait de modifier les chorégraphies de l'artiste vieillissant pour les rendre plus "actuelles". Chiriaïev, ayant refusé de se prêter au jeu, sera "démissionné".

On va chercher le providentiel Gorski pour mettre en scène son *Don Quichotte* au Mariinski. Mais à Saint-Pétersbourg, probablement plus rétive aux changements que ne l'était Moscou, les remaniements qu'il avait apportés à l'ouvrage furent mal reçus. Teliakovski obligeait ainsi Petipa, dont le nom avait été retiré des affiches, « [...] à assister au spectacle de sa propre création revisitée par un de ses anciens élèves. L'outrage est trop vif pour le vieux maître de ballet qui se mure dès lors dans une attitude hostile à l'égard de celui qu'il n'appellera désormais plus que "le directeur" » (Petipa, 2017, p. 18). Le conflit entre les deux hommes ne fera que s'accroître. Dans un entretien qu'il accorde au *Journal de Saint-Pétersbourg*, Teliakovski rend responsable Petipa des difficultés rencontrées par le Ballet impérial, peignant le portrait d'un vieillard sénile et jaloux de ses pouvoirs, qui n'avait pas été capable d'assurer sa succession. Piqué au vif, celui-ci se rebiffe par article interposé dans la gazette *Le Nouveau Temps*.

Bon vivant en société, sachant se montrer aimable et même amusant, Petipa devenait implacable dès que son art était en jeu. Il excluait toute forme de favoritisme dans ses distributions, ne faisait aucune concession dangereuse pour l'ouvrage, et travaillait de manière très indépendante. Il ne pouvait s'accommoder des prérogatives nouvelles qu'avait prises la "cavalière" administration de Teliakovski sur ce qui avait été son territoire.

C'est à la fin de l'année 1905 qu'advint la grève de plusieurs danseurs de la compagnie. Ceux-ci, soudés dans leur action, décidèrent de bousculer la bureaucratie en place afin de se gouverner eux-mêmes. Il s'agissait bel et bien d'une mutinerie contre l'empereur qui leur avait fourni leurs moyens d'existence. Les plus bas dans la hiérarchie réclamaient certaines augmentations de salaire ou un jour de congé supplémentaire dans la semaine. D'autres, comme Pavlova, Fokine, Karsavina ou Preobrajenska, s'étaient plus engagés pour des motifs artistiques, réclamant notamment le retour de Petipa, mais aussi le droit de se réunir, d'élire des délégués, de choisir leur propre *régisseur*... On comprend les causes de cette dernière demande. Considérant toutes ces revendications comme un manquement à la discipline, le ministre de la Cour demanda aux danseurs qui désiraient rester loyaux de signer une déclaration. Ce que fit Serge Legat qui, probablement pris de remords d'avoir abandonné ses collègues, se suicida. Frère de Nicolas, danseur talentueux, chorégraphe prometteur, excellent caricaturiste, il était alors une des plus grandes fiertés du ballet de Saint-Pétersbourg. De fortes interrogations persistent toutefois sur sa décision de se donner la mort. Serge était aussi le petit ami de Marie, une des filles de Marius Petipa. Pris de folie, il l'aurait mordue avant de se trancher la gorge avec son rasoir (Petipa, 2017, p. 232). Nicolas reste curieusement très évasif sur ce sujet dans son livre *The Story of the Russian School*. Karsavina insiste, elle, sur le sentiment de trahison lié alors à son revirement en faveur du pouvoir directorial.

Le régisseur Sergueïev ne fit rien à ce moment pour relever sa réputation d'individu répressif et arbitraire. Nombre de danseurs acceptaient déjà mal son autorité et plusieurs solistes avaient donné leur démission. Lors d'une réunion des artistes en grève, le 15 octobre 1905, Michel Fokine le traite d'« espion de la direction ». Le jeune artiste, qui aurait pu être le successeur rêvé et tant attendu du vieux Petipa, « [...] ne pouvait fermer les yeux sur ce qui se passait autour de lui – la servilité, la corruption, la routine qui était en train de gangrener petit à petit

même les artistes les plus doués. Fokine ne fit aucun effort pour dissimuler ses sentiments et se retrouva rapidement impopulaire auprès des officiels³⁵ » (Roslavleva, 1966, p. 173).

Mais Fokine rencontrera alors l'ambition d'un autre homme, esthète ambitieux, connaisseur des forces vives qui animaient la Russie, prêt à conquérir l'Europe, car lui aussi stoppé dans ses prétentions artistiques dans son propre pays : l'impresario Serge de Diaghilev. C'est alors que Paris succombera devant les magies sauvages déployées par ce vent venu du nord-est, teintées d'un raffinement que la ville des arts n'aurait jamais imaginé et inconsciente peut-être d'avoir été en partie la cause de cette sophistication, tant elle n'y vit qu'un attrait exotique. Après les danses javanaises, cambodgiennes, japonaises, après les remontées dans le temps de la danse hellénique, les circonvolutions ventrales des almées des Expositions, les audaces déshabillées d'une danseuse californienne, Isadora Duncan, ou celles trop vêtues d'une Illinoisaise, la Loïe Fuller, Paris connaîtra les Ballets Russes. Des hommes y dansent, des femmes aussi, magnifiquement, éduqués selon des principes que les Français avaient conçus et presque oubliés. Mais il était probablement difficile d'admettre qu'un pays à qui la France avait servi de modèle puisse donner des leçons sur un art qu'elle avait inventé, puis délaissé, le réduisant essentiellement à la possibilité d'un échauffement passager des sens.

Le public s'arrêta davantage aux sortilèges colorés de *Shéhérazade*, à l'orientalisme hiératique de *Cléopâtre* ou aux danses teintées de barbarie voluptueuse du *Prince Igor* qu'aux hommages que tentaient de rendre les slaves à leurs hôtes. *Giselle*, on l'a vu, rencontra peu de succès. *Le Pavillon d'Armide*, qui rappelait encore Théophile Gautier à la mémoire des Parisiens de par son livret inspiré de la nouvelle du poète *Omphale*, fut vite oublié.

On ne pouvait pas la faire sur ce terrain à l'habitant de Paname ! Si des *Sylphides* on s'étonna du tutu long né autrefois pour amortir les saltations hors du commun de la Taglioni et rappelant un passé lointain et charmant, tout cela ne relevait plus que d'un art obsolète qui avait charmé les grands-pères. Lassé des italiennes, presque dépourvu de danse masculine, l'appétit chorégraphique parisien bouillonnait devant le charme "vraiment" slave. Seul Levinson, russe lui-même, verra dans tout cela une victoire à la Pyrrhus. Les premiers recrutements de danseurs que Diaghilev fit pour sa compagnie s'étaient faits dans les deux grands Théâtres impériaux de son pays, constituant ainsi une sorte d'élite. C'est cette fine fleur formée par l'école classique qui aida à ses débuts le projet novateur de l'impresario. Son désir constant d'actualité

³⁵ Fokine "would not close his eyes to what was going on around him—the servility, bribery, the routine that was slowly corrupting even the most gifted of artists. Fokine made no attempt to conceal his feelings and soon found himself unpopular with the officials".

s'accommodera plus tard des goûts parisiens "pour trouver du nouveau" : le jazz, le bolchévisme, le sport, le cubisme, le futurisme, le surréalisme... Ayant connu quelques déboires auprès de Diaghilev, Fokine revint travailler au Ballet impérial. Roslavleva (*Ibid.*, p. 184) considère qu'entretemps l'institution avait connu certaines réformes, grâce à l'impulsif et passionné chorégraphe prodigue, et que celui-ci se satisfait de ce retour.

Après la révolution d'Octobre, en 1917, la danse russe vacilla un moment. Qu'allait-il advenir d'un art qui avait servi aux divertissements des tsars et qui véhiculait tout un passé de luxe, de culture aristocratique et de pompe archaïque ? Cette perte d'équilibre ne dura qu'un temps. Les soviétiques étaient conscients qu'ils avaient entre leurs mains un héritage peu commun, voire unique. Si quarante pour cent des danseurs de la troupe du Mariinski avaient disparu, s'enfuyant parfois à l'étranger pour ceux qui avaient été le plus impliqués auprès des autorités impériales, d'autres restèrent pour préserver et repenser leur art dans une société en pleine mutation. On dansa sans chauffage devant un nouveau public qui pouvait rentrer gratuitement au théâtre. Le commissaire de l'Éducation soviétique, Anatoli Lunacharski, prononce un discours en mars 1921 pour clarifier la politique du gouvernement en ce qui concerne le ballet et son école :

Perdre ce fil, le laisser se rompre avant d'être utilisé comme le fondement d'une nouvelle culture artistique — appartenant au peuple — ce serait une grande calamité, et si cela dépendait de la volonté de certaines personnes, un grand crime. [...] Le ballet peut-il s'éteindre en Russie ? Non, cela n'arrivera jamais³⁶. (cité dans Roslavleva, *Ibid.*, p. 191)

Dès 1922, Aurore se réveille de ce qui n'avait été cette fois qu'une petite sieste : c'est alors que Fédor Lopoukhov remonte *la Belle au bois dormant* à Pétrograd. Le ballet avait encore de longs jours devant lui ...

Après la révolution, Nicolas Sergueïev aurait convoité la direction du ballet, mais sa réputation le suivait à la trace. Il tenta sa chance à Moscou, sans plus de succès. Il émigra alors sans oublier d'emporter avec lui toutes les notations du répertoire du Ballet impérial, patiemment transcrites par lui et ses assistants, ainsi qu'un nombreux matériel de partitions et de photos. Tous ces documents constituent actuellement la *Collection Nikolai Sergeev*, conservée à la Harvard University, dans le Massachussetts. C'est grâce à ces documents précieux que l'Europe

³⁶ "To lose this thread, to allow it to break before being used as the foundation of a new artistic culture—belonging to the people—this would be a great calamity, and if it depends on the will of certain persons—a great crime. ... Can ballet be abolished in Russia ? No, this will never happen."

occidentale, et avant tout l'Angleterre, connaîtra les ballets de Marius Petipa et que l'Opéra de Paris renouera avec *Giselle*.

En effet, après cinquante-cinq ans d'absence, la willis oubliée revint à la maison, au bras de son prince Albert Aveline, et sous les traits d'Olga Spessivtzeva. C'est en novembre 1924 que Nicolas Sergueïev, qui était devenu alors maître de ballet à Riga, assura la reconstitution de l'œuvre pour le ballet de l'Opéra de Paris. On revint à la partition originale d'Adolphe Adam, Henri Busser ayant révisé l'orchestration de la musique d'après le manuscrit original du compositeur. Alexandre Benois fut en charge des décors et des costumes. Mais la mise en scène de l'ancien régisseur des Théâtres impériaux fit apparaître ses limites artistiques. Conscientieux et obstiné, il lui manquait le souffle créateur comme le souligne Levinson : « Fidélité entière à la meilleure tradition chorégraphique, manque absolu de sens théâtral, tel apparaît le bilan contradictoire de cette reconstitution » (Levinson, 1924c, p.1). Il faudra attendre la reprise de Serge Lifar, en 1932, pour que *Giselle* reprenne réellement et les couleurs de la vie, et son aura d'outre-tombe, dans la ville qui l'avait vu naître. Sergueïev restait « un honnête et savant photographe ». Il aura plus de chance outre-Manche, nous le verrons plus loin.

Pendant ce temps, le ballet russe cherchait à devenir soviétique. La danse se fera plus large, plus héroïque, cherchera à gommer des restes de coquetterie qui auraient pu dénoncer des appartenances à un passé révolu. Agrippina Vaganova fut le principal artisan de cette construction d'une nouvelle ballerine. Subsistait toutefois une base qui ballottait entre école française et italienne et dont Nicolas Legat, tout comme Vaganova, font part dans leurs écrits.

B. Les influences françaises et italiennes dans l'école russe de danse classique

Interviewé par la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 décembre 1896 pour ses cinquante ans d'activités artistiques, Petipa déclarait :

Je considère le ballet de Saint-Petersbourg comme le premier au monde justement parce qu'il conserve la véritable tradition artistique qui s'est perdue à l'étranger. Le ballet pétersbourgeois ne décline pas. Il ne déclinera pas tant qu'il ne sera pas contaminé par la passion pour l'école italienne. (Petipa, 1990, p. 79)

Dans son livre déjà cité *The Story of the Russian School*, Nicolas Legat (1869-1937) nous éclaire sur les changements d'orientation de l'École impériale vers la fin du 19^e siècle. Notre

homme occupa à Saint-Pétersbourg la triple position de premier soliste, de maître de ballet et de professeur pour la dernière classe de l'école. Il succéda, dans cette troisième fonction, à Christian Johannsen (1817-1903) qui enseigna aux Théâtres impériaux pendant soixante ans. Johannsen était suédois d'origine, élève des Bournonville, père et fils, eux-mêmes disciples de Vestris. Comme danseur, il avait été l'exemple même d'une tradition française ne recherchant pas la virtuosité à tout prix, mais brillant par son sens artistique. Il avait l'habitude de dire « L'école russe est l'école française, seuls les français l'ont oubliée ³⁷ » (Legat, 1932, p. 14). Les fondements de la danse classique, façonnés par les Noverre, les Gardel ou les Vestris étaient alors à Saint-Pétersbourg l'objet d'une attention privilégiée, sinon d'un culte, préservés par la double autorité du maître suédois et du chorégraphe Marius Petipa.

Cette école russe principalement dérivée de l'école française avait été servie sur le terrain par la lignée de Jean Baptiste Landé, Charles Didelot, Louis Duport, Jules Perrot, Arthur Saint Léon et d'autres. Elle acquit également un aspect international, à travers notamment l'invitation de différents artistes de renom : Taglioni, Grisi, Elssler... Pour Saint-Léon, cependant, cela n'avait pas de conséquence en soi sur l'esthétique du ballet : « “Taglioni est Suédoise, Elssler est Allemande, Cerrito et Rosati sont Italiennes, Murav'eva est Russe, mais je les considère toutes Françaises”. Sa déclaration réaffirme la prédominance du modèle français dans la formation chorégraphique des artistes » (cité dans Nikitina, 2018, p. 263). Taglioni fut une élève de Jean-François Coulon, Elssler de Jean-Pierre Aumer, Cerrito de Jules Perrot, Mouravieva de Pierre Malavergne, Eugène Huguet et Marius Petipa. Dans les années 1880, se furent les danseurs italiens qui prirent essentiellement le relais de la représentation des étrangers. D'abord Virginia Zucchi, célèbre pour ses qualités d'actrice, suivie de Carlotta Brianza, Antonietta Dell'Era, Giovanna Limido, Enrico Cecchetti, Achille Coppini (comme maître de ballet), Pierina Legnani et Henrietta Grimaldi.

Enrico Cecchetti, le seul danseur invité à Saint-Pétersbourg, était un virtuose hors-pair. Il avait été l'élève de Giovanni Lepri, lui-même instruit par Carlo Blasis. Mais c'est aussi son enthousiasme personnel qui l'inclinait vers le brio et le spectaculaire. Legat le vit danser, assurant ses huit pirouettes en scène à près de quarante-cinq ans. Sa partenaire, Limido, avait déjà cinquante ans, et possédait la même habileté technique. Toutefois :

Leur école était une école de tours de force ; le goût y était sacrifié au profit de l'effet et de l'agilité. Mais nous, les Russes, nous ne les avons pas invités pour les critiquer. Nous

³⁷ “The Russians school is the French school, only the French have forgotten it.”

avons volontiers reconnu leur supériorité technique, et nous nous sommes mis rapidement à imiter, adapter et finalement surpasser leur technique³⁸. (Legat, 1932, p. 17).

Comme dans l'école maintenant danoise, l'école russe, à l'époque de Legat, appliquait le principe d'un entraînement équilibré entre la droite et la gauche. Blasis exprimait déjà cet idéal dans ses traités. Les Italiens, toutefois, permirent une approche du mouvement plus unilatérale dans le but de faire de l'effet. C'est ainsi que Cecchetti ne pouvait tourner que d'un côté (Legat, 1932, p. 24). Les Russes étaient plus fidèles aux traditions et n'admettaient pas non plus les fautes d'épaulement.

Legat observa intensivement Cecchetti pour comprendre son contrôle musculaire. Les jeunes russes apprenaient des vieux italiens. Legnani, plus jeune, fut la seule à s'intéresser à l'art de ses hôtes. Elle fut la partenaire de Legat et ils s'entraînaient souvent ensemble, s'étudiant mutuellement afin d'acquérir leurs savoirs respectifs. La ballerine cherchait notamment à améliorer ses lignes, à se débarrasser de son angularité. Legat était en quête de secrets techniques. Il se vanta ainsi d'avoir pu apprendre à Kschessinska comment exécuter les fameux trente-deux fouettés, après son observation de Legnani. Ce désir de s'accaparer la technique italienne trouva sa résolution naturelle dans l'invitation faite à Cecchetti de former une classe à l'École du Théâtre impérial. Cet apport nouveau eu lieu en 1896, ce qui explique les craintes exprimées par le vieux Petipa dans *la Gazette de Saint-Petersbourg* la même année. Cette classe était réservée aux filles. Elle ne dura que quelques années car les Russes surent très vite en retirer les bénéfices et lui amener une grâce supplémentaire.

Cecchetti avait affiché au mur le programme de la semaine pour les danseurs selon une manière d'enseigner qui semble avoir été récurrente en Italie. Les manuscrits connus sous le nom de *Méthodes de Cesare Coppini et de Caterina Beretta copiées pour l'élève Pierina Legnani*, conservés dans les caves de la bibliothèque théâtrale de la Scala de Milan³⁹, révèlent le même souci de pouvoir aborder toutes les difficultés techniques de la danse académique de manière fixe et hebdomadaire.

La réputation de Beretta avait également gagné l'Empire des tsars. Certaines danseuses russes firent le chemin vers la capitale lombarde pour bénéficier de son enseignement. C'est ainsi que

³⁸ "Theirs was a school of tours de force ; taste was sacrificed to effect and dexterity. But we Russians had not invited them to criticize them. We readily acknowledged their technical superiority, and promptly set about to imitate, adapt, and ultimately to excel their technique".

³⁹ Merci à M. Matteo Sartorio de m'en avoir transmis les scans.

Karsavina emboîtera le pas à Tréfilova et Pavlova en pénétrant dans les studios de danse de *La Scala*. Elle confie dans sa biographie :

Les méthodes de Beretta étaient celles de l'école italienne qui n'attache pas grand prix à la grâce individuelle des mouvements, mais exige la correction des attitudes et des « ports de bras ». On nous exerçait à atteindre systématiquement cette virtuosité ; la classe était très fatigante, on ne tolérait pas une seconde de repos durant tout l'exercice à la barre. Ce dur entraînement me donna une endurance considérable et beaucoup de souffle, mais me parut très fatigant au début ; j'avais été habituée à des méthodes plus douces et le premier jour je m'évanouis à la barre.

Les danseuses étaient fort dévotes ; elles imploraient : “ Madonna Mia ” à chaque pas difficile et m'invitaient parfois à les accompagner dans une petite chapelle qui contenait une statue de la Vierge “ protectrice des danseuses ”. (Karsavina, 2004, p. 130)

Christian Johannsen, qui était très inventif et ne répétait jamais ses classes, déconsidérait vivement cet enseignement italien basé sur des manières de faire préétablies. Il craignait qu'un tel procédé puisse conduire à un développement trop mécanique du danseur. Pour Legat, le professeur suédois était un magicien capable d'éveiller la vie la plus secrète de ses disciples. Il inventa des milliers d'exercices. Il considérait ses combinaisons de pas comme des inspirations du moment destinées aux élèves présents et il ne les encourageait pas à noter ses cours. En revanche, il les invitait à créer leurs propres enchaînements. Une danseuse comme Ekaterina Geltser voyait dans sa méthode la condition principale du succès d'une formation préparant l'élève à toutes les possibles difficultés rencontrées devant un chorégraphe et préservant la joie et la fraîcheur des sentiments. Il déroutait parfois ses disciples en changeant de tempo dans une même phrase, les rendant aguerris à toute sorte de difficultés (Roslaveva, 1966, pp. 149-150).

Pavel Gerdt, parallèlement à Cecchetti, avait également la charge d'une classe de fille de même niveau. Karsavina, qui était sa filleule, en décrit ainsi les classes :

Guerdt pouvait transmettre d'une génération à l'autre le patrimoine de l'art chorégraphique tel qu'il l'avait recueilli au cours de sa longue carrière. Dans sa jeunesse, il avait été témoin d'une floraison romantique dont l'épanouissement éclipsa toutes les autres époques. Par ses maîtres, Guerdt se rattachait à la lignée de Vestris ; loin de chercher de nouvelles méthodes, il se contentait de garder jalousement les glorieuses traditions. (Karsavina, 2004, p. 93)

Il faisait revivre les danseurs du passé dans ses leçons, apprenant par exemple à ses élèves la *Danse de l'Ombre* de Cerrito. Ainsi, Karsavina conçoit l'école de la rue du Théâtre⁴⁰ comme « [...] un asile sacré de dur labeur quotidien — un anneau de l'engrenage qui unit entre elles les différentes époques — un berceau des espoirs — un havre de grâce ! » (*Ibid.*, p. 109).

La tradition classique française était certainement très bien gardée entre Gerdt et Johannsen. Fokine souligne l'atmosphère quasi-sacrée des leçons de Johannsen dans ses mémoires. Le professeur avait déjà quatre-vingts ans quand le jeune homme put joindre sa classe, prenant des allures de trésor vivant, comme en vénèrent les Japonais. Bien qu'ayant du mal à marcher, l'intensité de sa concentration suivait tous les détails du cours. Il jouait en pizzicato des airs sur son violon, posé sur ses genoux, son archet servant principalement à pointer les erreurs de ses élèves. Ce violon, il le remettra d'ailleurs à son fils spirituel Nicolas Legat. Les quelques cours qu'il nous reste du disciple nous renseignent sur la manière qu'avait d'enseigner le maître. Legat conçut des classes, et les nota, pour André Eglevsky et certains de ses élèves transcrivirent quelques-unes de ses leçons. Elles sont des variations nombreuses sur des thèmes et dans un ordre établis par Johannsen. Fokine critiquait le manque d'initiative créatrice de Nicolas Legat, ayant lui-même des doutes sur l'aspect immuable de l'art classique et sur l'hypothèse d'une beauté éternelle, que Legat cherchait au contraire à inculquer sans remise en question.

L'éducation de l'aristocratie s'y étant tout d'abord calquée sur notre pays, la tradition française avait été de prime importance dans l'élaboration de l'école de danse classique en Russie. La vieille danse d'école y trouva son terrain le plus fertile en se greffant aux influences italiennes et scandinaves et surtout en se mariant à l'âme russe. Cependant, et petit à petit, les courants nationalistes se firent de plus en plus forts, principalement avec l'éviction puis la mort de Marius Petipa. Ainsi, exilé en Angleterre après la révolution d'Octobre, Nicolas Legat déclare pour conclure son ouvrage :

Aux quatre coins du globe je vois les plus grands danseurs de ma génération, beaucoup d'entre eux étant mes élèves, qui maintiennent les principes du Grand Art, et si je suis fier à leur vue ce n'est pas par un simple orgueil personnel, mais par fierté nationale, car nous, les plus méprisés et les plus rejetés des hommes, nous vivons pour toujours en

⁴⁰ *Theatre street* est le nom que donna Tamara Karsavina à son autobiographie, publiée en 1930. L'ancienne rue du Théâtre, rebaptisée rue de l'Architecte-Rossi, abrite de nos jours l'Académie Vaganova.

transmettant ainsi une étincelle de l'âme, autrement inexprimable, de la Russie. Avec cet idéal je vis, et avec cet idéal sans tache je mourrai⁴¹. (*Ibid.*, p. 80)

La danse académique était devenue le drapeau d'un pays disparu.

C. La redécouverte de Petipa

Les commémorations nous rassurent, amenant avec elles l'idée d'une possibilité de l'éternel retour. En bénéficiant des célébrations du bicentenaire du chorégraphe en 2018, les œuvres de Petipa ont été récemment réévaluées à une plus juste mesure. Toutefois, déjà une vingtaine d'années auparavant, et à la suite des bouleversements politiques que l'ancienne U.R.S.S. avait connus, un intérêt s'était manifesté autour de reconstitutions plus "authentiques" des grands classiques de Marius Petipa. Cette nouvelle attitude face au répertoire ne s'est pas faite sans créer de polémiques, bousculant certaines traditions et manières de travailler profondément inscrites dans le milieu du ballet. Un des pionniers en la matière, le danseur étoile Sergeï Vikharev, dut en faire les frais en remontant, en 1999, *la Belle au bois dormant* au Théâtre Mariinski, le lieu même où le ballet avait vu le jour en 1890. Le danseur soviétique, qui fit une belle carrière au Kirov de Leningrad et qui disparut malheureusement à tout juste cinquante-cinq ans, comprit, en dansant Fokine et Balanchine, l'importance de reconsidérer l'héritage classique et de le ramener vers plus d'authenticité. On estimait, en U.R.S.S., les versions de Constantin Sergueïev montées dans les années 50, comme étant supérieures aux originaux de Petipa. On avait cherché à "améliorer" l'œuvre de ce dernier et il n'était pas jugé nécessaire de retourner en arrière. D'après Vikharev, ce traitement était même appliqué aux œuvres de Balanchine faisant leur entrée dans la compagnie russe. Il relate ces faits dans un entretien accordé à Ismene Brown en 2008 au sujet de l'arrivée au répertoire du ballet *Thème et Variations*. Vikharev spécifie : « Notre théâtre voulut immédiatement le changer, d'une façon dont nous savions qu'elle serait "la meilleure" [...] ce fut un fiasco total. »⁴²(Brown, 2017).

Vikharev se tourna vers les sources qui pouvaient lui permettre de reconstituer les ballets "déformés" de Petipa : les chorégraphies notées en système Stepanov de la collection Sergueïev.

⁴¹ "In the four quarters of the globe I behold the greatest dancers of my generation, many of them my pupils, upholding the standard of the Great Art, and if I am proud at the sight it is not merely a personal pride, but a national pride, that we, in things material and political the despised and rejected of men, shall live forever in thus transmitting a spark of the otherwise inexpressible Soul of Russia. With this ideal I live, and with this ideal untarnished I shall die."

⁴² "Our theatre wanted to change it right away, the way we knew it would be "better" [...] it was a total fiasco."

Il s'en procura des copies, par le biais de la Harvard University et, comme on n'enseigne plus le système Stepanov depuis la révolution russe, il retrouva le manuel de celui-ci pour apprendre à décoder son écriture du mouvement. Si les quelques extraits du prologue de *la Belle*, remontés par ses soins, ne trouvèrent aucune grâce aux yeux des répétiteurs présents, il obtint toutefois l'agrément de Valery Gergiev, le directeur musical, alors soucieux de se démarquer de la politique du *Kirov de Leningrad* générée par les années soviétiques. La reconstruction eut donc lieu le 30 avril 1999, malgré les nombreuses oppositions.

Vikharev est très jeune pour cette entreprise, ce qui ne facilite pas son autorité, et on remet en question la nécessité de son travail. De surcroît, certains documents de la collection Sergueïev sont assez succincts, indiquant uniquement le mouvement des jambes, se souciant peu des transitions, ne spécifiant pas la musique utilisée pour telle chorégraphie : autant d'occasions d'erreurs d'interprétation. Certaines notations sont rudimentaires, plus destinées à un vague rappel pour les mémoires défaillantes qu'à une vraie transmission du répertoire. Il se heurte à la confiance accordée à la tradition orale, qui a toujours gouverné l'art du ballet jusque-là. Mais surtout, la manière de danser a changé.

Vikharev bouscule des habitudes acquises pendant des décennies, extension des jambes à 180°, trucs de scène, démonstrations athlétiques d'un danseur de plus en plus associé au sportif de haut niveau : on ne cherche plus depuis longtemps à répondre, en premier lieu, aux attentes d'un public aristocratique féru de grâce féminine. Si certaines ballerines trouvent du plaisir à composer avec leur talent et à retrouver un style historique différent de leurs habitudes, beaucoup restent défiantes et se retournent volontiers vers leurs professeurs pour savoir ce qu'elles devraient faire...

Malgré ses déboires, qui se renouvelleront lors de son remontage de *la Bayadère* pour la même compagnie, Vikharev rencontrera l'intérêt d'Alexeï Ratmansky et Yuri Burlaka qui souhaitaient reconstruire un *Coppélia* dans la version de 1894, avec le Bolchoï cette fois-ci. Il fut également appelé à Milan par Makhar Vaziev qui lui commandera un *Raymonda* pour la Scala.

Moins conciliant, le Mariinski revint aux versions soviétiques de 1950 pour les célébrations du bicentenaire de Petipa. En 2015, Alexeï Ratmansky trouva assurément un meilleur accueil auprès de ses interprètes et du public lors de sa reconstitution de *la Belle au bois dormant* pour l'American Ballet Theatre à New York. Plus généralement, ces recherches académiques suscitèrent un réel intérêt en Amérique. Probablement le passé historique lié à cet art pesait moins aux États-Unis, engendrant moins de passions contrariées et d'objections, et cette

reconsidération du répertoire chorégraphique de Petipa bénéficia d'une bonne réception de la part de la critique.

Doug Fullington, autre spécialiste de la notation Stepanov, est d'ailleurs américain. Musicien de formation, historien de la danse, musicologue, assistant du directeur du Pacific Northwest Ballet, il rencontre l'existence de ce système à travers la lecture du livre de Roland John Wiley sur les ballets de Tchaïkovski (Wiley, 1985). Ce même Wiley, nous l'avons vu, est également le traducteur en anglais des *Two essays on Stepanov Dance Notation* d'Alexandre Gorski. Intrigué par ces écrits, Fullington s'initie lui aussi par lui-même à ce système. Bien que cela lui coûte un effort considérable, n'étant pas danseur lui-même, sa formation musicale et sa passion pour le ballet sont ses portes d'entrée du décryptage des signes de Stepanov. Il participera dès 2008, à Munich, à la reconstitution du *Corsaire*, aux côtés d'Ivan Liska.

À la même époque, le Bolchoï remontait le même ballet, à partir des mêmes sources, la fameuse collection Sergueïev, sous la conduite d'Alexeï Ratmansky et Youri Burlaka. Force est de constater que ces reconstitutions présentent souvent bien des variantes. Il n'est pas inintéressant de considérer à quel point une même cause puisse aboutir à une telle disparité de résultats.

J'en avais été interloqué en comparant différentes versions des Joyaux et des variations des Fées de *la Belle au Bois dormant*, ou autres fragments des ballets de Petipa remis sur pied suivant le même procédé mais par divers déchiffreurs : ici par Sergueï Vikharev, là par Alexeï Ratmansky ou Doug Fullington (comparer, par exemple, Amy, 2015, 0' et Must-see ballet performances, 2022, 9' 30'', ou Sergei Vikharev, 2018, 19' 57'' et La Esmeralda, 2021, 0').

. Il convient d'évaluer plusieurs facteurs pour comprendre ces dissimilarités :

— la qualité du document d'origine : nous l'avons vu, certaines pièces de la collection Sergueïev sont uniquement des aide-mémoires, ne mentionnant que la chorégraphie des jambes, parfois sans indication musicale.

— la qualité du notateur : les documents de la collection Sergueïev ont été rédigés, pour la plupart, par des élèves de celui-ci.

— la familiarité du lecteur-reconstructeur avec la notation : Doug Fullington a émis des doutes sur la manière de déchiffrer de Sergueï Vikharev. Inversement, Vikharev a fait valoir que Doug Fullington était un musicien, et qu'il lui manquait plusieurs clefs pour vraiment décoder certains aspects des documents, compréhensibles seulement pour un danseur selon lui.

— la bonne volonté des interprètes-danseurs : les processus de sélection pour devenir danseur professionnel sont exigeants. Une remise en question de ce qui a pu générer un succès n'est pas chose facile pour certains artistes comme le montrent les difficultés que Vikharev a dû rencontrer auprès du ballet du Mariinski.

— les attentes du public et des producteurs du spectacle ...

D. Reconstitution des œuvres notées

Les deux variations que j'ai reconstituées d'après le système Stepanov pour le film *Mono no aware* ont été remontées d'après les partitions de l'ouvrage d'Alexandre Gorski *Two essays on Stepanov dance notation*, déjà cité. Ce petit livre ayant été conçu à des fins pédagogiques, il a l'avantage de renseigner ces danses très précisément. Toutefois, j'ai trouvé intéressant d'établir des comparaisons avec les écrits de la collection Sergueïev afin de vérifier si les chorégraphies transcrites étaient les mêmes. J'avais visionné une version de la variation masculine du *Lac des Cygnes* remontée par Doug Fullington et je m'étais aperçu qu'elle présentait certaines différences avec mon interprétation (*Works & Process at the Guggenheim*, 2012, 45'13"). Les transcriptions de Gorski sont les plus anciennes (1899) et il se peut même que la variation d'Aurore, que son opuscule contient, ait été notée antérieurement puisque Gorski, nous l'avons vu, avait été envoyé à Moscou en 1898 pour remonter l'intégralité du ballet. Quant aux partitions manuscrites de la collection Sergueïev, elles ne sont pas datées précisément.

1. Variation masculine du *Lac des Cygnes*, extrait de l'acte 3 (avec des allers et des retours) :

Le Lac des Cygnes fut présenté pour la première fois le 20 février 1877. Tchaïkovski en composa la musique à la demande de l'inspecteur du répertoire du Théâtre Bolchoï de Moscou, Vladimir Petrovitch Begichev. Ce dernier en écrivit le livret en collaboration avec le danseur Vassili Geltser. Tchaïkovski accepta cette proposition non seulement pour les huit-cents roubles de son contrat, mais aussi pour l'intérêt réel qu'il avait pour la forme du *ballet* qu'il n'avait pas encore abordée. Il était passionné de danse et avait même composé cinq années plus tôt un petit spectacle chorégraphique pour ses neveux et nièces, représenté dans un cadre familial. Ce

divertissement s'appelant *le Lac des cygnes*, on peut penser sans nul doute qu'il participa également à l'élaboration du scénario de Begichev.

On y retrouve les thèmes favoris du compositeur, ceux de l'amour impossible et d'une fatalité irréprouvable qui font toute la force de ce poème sans mots. Sa composition lui prit à peu près un an, à côté de ses autres obligations. C'est Julius Wenzel Reisinger qui assura la mise en scène du ballet. La production pâtit d'une chorégraphie médiocre et de costumes poussiéreux. On passa à côté de la nouveauté et de l'excellence de la musique.

La reprise de Joseph Hansen, le 13 janvier 1880, dans le même théâtre, allait susciter un peu plus d'enthousiasme. Si la critique salua la chorégraphie des groupes, les épaisseurs vertes des tulles derrière lesquelles les femmes-cygnes se baignaient, pour Nadejda von Meck, la protectrice du compositeur, elle ne fut pas pour autant une réponse effective à la dimension inspirée de la musique.

Roland John Wiley relativise cependant l'échec des premières représentations du ballet à Moscou puisqu'il connut malgré tout quarante et une représentations dans trois différentes productions en six ans, ce qui restait tout à fait honorable et au-dessus de la moyenne de diffusion des créations chorégraphiques (Wiley, 1985, pp. 60-61).

La musique de ballet connaît à la fin du 19^e siècle une forme de renouveau. En France, le librettiste s'efface au profit du compositeur, ce qui favorisera une bien meilleure qualité musicale des ouvrages chorégraphiques que dans les années antérieures. Les critiques, cependant, rejettent souvent l'ambition de ces compositions qui, comme le *Sylvia* de Léo Delibes ou le *Namouna* d'Edouard Lalo, tirent vers le poème symphonique. Ils étaient habitués, tout comme les artistes interprètes, aux prétextes à danser sortis des tiroirs des spécialistes du genre. A l'occasion de la création de l'ouvrage de Léo Delibes on peut lire dans le journal *Le XIXe siècle* :

Remettons les choses dans leur vrai pli : Sylvia est un ballet, et dans un ballet la musique est appelée à rendre des services et non à faire la loi. Elle doit vivre par l'action et pour l'action, et n'a pas le droit de se faire sa part, de son autorité privée, et de se créer une existence propre et indépendante. Elle n'est que le tiers du tout, qui forme une trinité inséparable : le père, c'est l'auteur du livret ; le fils, c'est le chorégraphe, et l'esprit qui les unit, c'est la musique, procédant de l'un et de l'autre. (Rounat, 1876, p. 1)

Tchaïkovski, spectateur de ce même ballet à Vienne, estime dans un excès de modestie que son *Lac des Cygnes* n'était même pas capable de lui tenir la chandelle (Tchaïkovski et al., 1993, pp.

80-86). A son arrivée en tant que directeur des Théâtres impériaux, Vsevolovski supprima le poste de premier compositeur du Ballet impérial, pourvu jusque-là par des musiciens comme Cesare Pugni ou Ludwig Minkus. Cette sage réforme favorisa la collaboration de Petipa avec Tchaïkovski et Glazounov, qui tous deux magnifièrent la qualité artistique des chorégraphies du vieux maître. Après les réussites de *la Belle au bois dormant* et de *Casse-Noisette*, Petipa s'attaquera, avec Lev Ivanov, au premier ballet du compositeur. Il en revit le scénario avec le frère du musicien, Modeste Tchaïkovski. Les femmes-cygnes couvrirent de leurs envols la scène du Mariinski, le 27 janvier 1895, réesthétisées dans les poses plastiques d'Ivanov qui prendront valeur de symbole et défieront le temps.

La musique de la variation qui nous occupe (tempo di valse) faisait partie, dans la version d'origine du *Lac des Cygnes*, d'un pas de deux au 1^{er} acte portant le numéro 5 de la partition originale. On suppose qu'il était dansé, lors des premières représentations en 1877 à Moscou, par le prince Siegfried et une dame de la cour. C'est Petipa qui eut l'ingénieuse idée de transplanter ce numéro 5 à l'acte 3, connu depuis ce jour sous le nom du *pas de deux du Cygne noir*. À sa première moscovite, le troisième acte de l'ouvrage ne comprenait pas de pas de deux, mais un pas de six. Ce changement permettait une meilleure progression dramatique au livret, et donnait aussi à la prima ballerina l'occasion de déployer ses talents.

Pour être plus exact, Petipa ne conçut pas ce morceau de bravoure comme un *pas de deux*, mais comme un *pas de quatre demi d'action*. Odile dansait, Siegfried et un autre cavalier l'assistaient, Rothbart mimait. (Robert John Wiley, 1985, p. 266) Une variation sera ajoutée pour Odile, arrangement par Drigo de l'Op.72 n° 12, pièce pour piano de Tchaïkovski intitulée *l'Espiègle*.

La créatrice d'Odette-Odile dans la version de Saint-Pétersbourg, Pierina Legnani, put conquérir le public difficile du Théâtre impérial, notamment grâce à l'exécution des célèbres trente-deux fouettés exécutés dans la coda de ce morceau de bravoure. Petipa sacrifiait parfois au goût du temps pour les tours de forces dans ses chorégraphies, mais en les modérant de par son penchant inné vers l'élégance. Si ce déploiement de virtuosité pouvait relever du numéro de cirque, et s'avérer contraire à la pureté de style qui était la marque du ballet de Saint-Pétersbourg, la manière dont Legnani l'accomplissait « [...] avait quelque chose de primitif et d'héroïque dans sa folle audace » (Karsavina, 2004, p. 69). Toutes les élèves de l'École impériale cherchaient à l'imiter. Fokine fait part également de son étonnement dans ses mémoires, quand il fut témoin de cet exploit. Durant sa cinquième année d'école, en 1893, il participa au ballet *Cendrillon* dans lequel dansait la ballerine italienne. Elle y tenta déjà cette

prouesse, maîtresse de son aplomb, « [...] se tenant sur un orteil au milieu de la scène, sans bouger d'un iota ⁴³» (Fokine, 1961, p. 26). Fokine fut alors vivement réprimandé quand en scène, jouant le rôle d'un page, il applaudit la danseuse, oubliant ses fonctions. André Levinson, quant à lui, modère les hauts faits de la ballerine, précisant dans un article qui se rapporte curieusement au pas de deux d'Aurore : « [...] Pierina Legnani [...] transporta les "balletomanes" de la capitale en exécutant dans cette "coda" de Tchaïkovski, 24 fouettés qu'elle faisait suivre de quelques temps sautés. Des années avaient passé sur ce grand souvenir quand Tréfilova, jeune premier sujet, dansant la même finale (sic) en fit trente-deux avec la même simplicité, la même grâce réservée que nous admirons aujourd'hui. Par ce geste symbolique, le ballet russe était définitivement affranchi ; sa suprématie devenait indiscutable et bientôt indiscutée. » (Levinson, 1922b, p. 4).

Pierina Legnani occupa le devant de la scène pétersbourgeoise pendant plus de dix ans, comme Prima ballerina assoluta. Son charme, son exécution brillante, faisaient oublier son physique un peu ingrat. Elle révolutionna ainsi les canons de la beauté : « Le romantisme était passé de mode. La silhouette même de nos danseuses comparées à celles du siècle dernier montrait clairement la réaction du goût public contre les formes immatérielles et le retour à des charmes plus solides » (Karsavina, 2004, p. 71).

Son Siegfried était Pavel Gerdt. Beau danseur, parfaitement bâti, gracieux et élégant, il n'était pas un virtuose. Excellent mime et toujours convaincant dans ses personnages, son allure princière le destinait au genre noble, appellation oubliée alors à Paris en cette fin de siècle. Il avait cinquante et un ans en 1895, pour cette reprise du *Lac des Cygnes* par Ivanov et Petipa. Aussi se fit-il doubler par Alexandre Oblakov (Benno) dans le pas de deux de l'acte II, et par Alexandre Gorski pour la variation masculine du numéro du *Cygne noir*. Karsavina nous donne plus de détails sur ces étonnantes pratiques dans ses souvenirs d'enfance, recueillis pour la revue Musica Noël :

Cet artiste, qui approchait alors de la cinquantaine, en paraissait vingt-cinq au plus sur la scène. Il jouait encore à merveille les jeunes premiers, mais de plus en plus il renonça à ses "solos". Dans les "pas de deux" ou, comme nous les appelons, dans les "variations", il se faisait remplacer par un autre danseur, plus jeune, qui entrait en scène après l'"adagio" (M. Guerdt était un excellent et habile partenaire) ; il faisait sa variation et se retirait après avoir recueilli ses bravos. Telle est la force de l'habitude que le public

⁴³ "[...] standing on one toe in the center of the stage without moving an inch from the spot."

ne s'étonnait jamais de voir un troisième artiste s'interposer entre les "amoureux" au mépris de toute logique. (Karsavina, 1912, p. 261)

On peut être surpris que Petipa admît ce genre de procédé dans ses ballets, préférant apparemment distribuer ce danseur âgé plutôt qu'un soliste plus jeune qui aurait pu assurer l'ensemble des responsabilités associées à ce rôle. Cela mérite d'être souligné tant le répertoire de Petipa a survécu principalement à travers la notion du *grand pas de deux*, avec son entrée, son adage, ses variations homme puis femme et sa coda. Élément incontournable de tout gala de danse, il reste de nos jours l'épreuve ultime permettant d'évaluer les qualités d'un danseur dit classique. Remarquons également que la danseuse sera quant-à-elle la plupart du temps jeune, et donc "renouvelée" dans ses ouvrages. C'est Gerdt qui créa aussi le prince Désiré de *la Belle au bois dormant* auprès de Carlotta Brianza en 1890 ou le prince Coqueluche de *Casse-Noisette* comme partenaire d'Antonietta Dell'Era en 1892. En cela Petipa n'est pas très loin des pratiques parisiennes, donnant priorité aux talents dramatiques et mimiques chez l'homme et à la jeunesse alliée à l'habileté technique chez la femme.

À l'Opéra de Paris, Joseph Hansen s'affichait à cette même époque régulièrement dans des rôles mimés, dans ses propres ballets ou des reprises du répertoire. Il sera Coppélius dans *Coppélia*, Vestris dans *l'Étoile*, Caliban dans *La Tempête* ou Orion dans *Sylvia*. Rappelons qu'il assura également, à la suite de Lucien Petipa, la classe de mime tous les mardis et jeudis à l'Opéra de Paris. Mérante, ayant été un grand virtuose, jouera plus longtemps les jeunes premiers, mais continuera sa carrière de danseur jusqu'à un âge encore plus avancé aidé par ses qualités de partenaire et d'acteur.

Gorski s'attribue la chorégraphie de la variation qu'il a transcrite dans les *Chorégraphies et exemples de lecture* de son ouvrage. Selon Nicolas Legat, Petipa n'aimait pas particulièrement composer les variations masculines, Il était conscient de ses limitations et n'objectaient pas si les hommes allaient voir le professeur Christian Johannsen pour améliorer leurs solos. « Pour les hommes, il était incapable de composer des danses efficaces. Nous devions les modifier ou les améliorer pour les adapter à notre style, et nous avions l'habitude de consulter Johannsen à ce sujet, lui étant pour les hommes ce qu'était Petipa pour les femmes en tant que chorégraphe⁴⁴ » (Legat, 1932, p. 37).

⁴⁴ "For men, he was unable to compose effective dances. We almost had to modify or develop them to suit our style, and we used to consult Johannsen on this, he being for men what Petipa was for women as a dance composer."

Les danseurs semblent avoir joui d'une certaine liberté dans la composition de leurs pas, durant le 19^e siècle. Ainsi on peut lire dans le règlement de 1821, à l'article 143 : « Les maîtres de ballets peuvent, sur l'autorisation du directeur, accorder à des premiers sujets, qu'ils en ont jugés capables, la permission de régler eux-mêmes leurs pas ; mais ces pas font partie du répertoire dès qu'ils ont été exécutés, et appartiennent à l'Administration » (AJ/13/1186).

Carlo Blasis encourageait également ses élèves à s'essayer à la composition et à l'improvisation. Il loue l'exemple de Dupré « [...] qui avait l'habitude de danser en improvisant sur des airs inconnus, pour former son imagination à innover des pas et des enchainements, et pour habituer son oreille à saisir promptement le mouvement et le rythme de la musique » (Blasis, 1820, p. 113). Taglioni fut également une excellente improvisatrice, épousant dans sa jeunesse les mélodies jouées à la harpe par sa mère.

Mais Petipa semble être assez vexé, dans ses *Mémoires*, de la manière dont Legat s'approprie une autre chorégraphie, *la Précaution inutile*, qu'il danse avec Olga Preobrajenskaïa. Il écrit à ce sujet :

Les amateurs de ballet savent bien que la composition des variations est ce qu'il y a de plus difficile dans la mise au point des pas. Il faut leur donner un caractère particulier pour qu'elles ne présentent rien de commun avec une masse d'autres variations. Les miennes convenaient bien à M. Legat qui les a faites siennes. (Petipa, 1990, pp. 70-71)

Gorski alla-t-il lui aussi demander conseil au vieux Johannsen pour la composition de ce « tempo di valse » ? Que la réponse soit négative ou positive, la chorégraphie a toutes les marques du vieux style français, pieusement conservé à Copenhague, et que le professeur suédois enseignait à Saint-Pétersbourg.

a) *Analyse (Mono no aware, 20' 00'') :*

⇒ [Lien vers la reconstitution de la variation du cavalier du Lac des cygnes](#)

La variation est composée de bout en bout de pas dansés, sans transition pour aller se placer, ce qui la rend assez fatigante. Comme dans les entrées des 17^e et 18^e siècles, on ne danse jamais "en prose" pour ainsi dire. Chaque pas est relié à un autre, évitant les locomotions plus naturelles à l'homme, comme marcher ou courir. Cette variation déploie les qualités masculines

que Bournonville prisait, notamment la vigueur et le brillant de la batterie. Réglée sur un 3/4, elle demande, sur la plupart des mesures, d'être à terre sur le premier temps et en l'air sur les deux suivants, créant une sensation de légèreté et la qualité suspendue du *ballon*. Les pas de liaison sont assez complexes, demandant une attention soutenue à la musique.

Rappelons que Gorski était lui aussi un musicien confirmé, capable de diriger un orchestre. On peut apprécier la rigueur rythmique de la construction chorégraphique. Les mouvements de bras sont réduits, et la plupart du temps en-dessous des épaules, bras bas, première, première ouverte, ... Seul le passage des cabrioles en quatrième devant demande de monter le bras gauche en haut, en demi-couronne. Dans son ensemble, le solo exige peu de parcours. L'insistance semble porter plus sur la qualité et le "tacté"⁴⁵, pour reprendre un terme d'époque, des pas de transition, que sur leur amplitude.

A) La variation commence par une série d'entrechats, un entrechat quatre, puis un autre qui semble battre deux fois derrière (non pratiqué de nos jours), si l'on se fixe à l'écriture favorisée par Gorski, puis deux autres battus à quatre et à six. Deux sissonnes ouvertes dirigées vers jardin suivent. Elles s'exécutent en pliant les genoux en l'air et en les tendant à l'atterrissage. Puis on bat à nouveau des entrechats, quatre, six et quatre, suivis d'une sissonne ouverte finie en attitude croisée à la demi-hauteur.

B) S'ensuit une transition de pas complexes rythmiquement, jouant des demi-contretemps, des temps de flèche en arrière, d'un piqué en quatrième croisée devant.

C) La variation se poursuit par une diagonale composée de trois cabrioles en quatrième arabesque. Elles sont préparées par un pas de bourré en tournant, décomposé dans ses directions de manière très précise dans la partition, et qui empêche quelque part le parcours et l'élan dû à la vitesse, tel qu'on pratique les préparations aux grands sauts actuellement. La puissance et la hauteur de la cabriole seront gérées principalement grâce au plié et repoussé qui la précède, exigeant beaucoup de force dans les jambes. Un assemblé, une sissonne ouverte, avec également les jambes pliées durant le saut, servent de transition vers le nouveau pas de bourré en tournant.

⁴⁵ C'est Bournonville qui souligne l'importance du *tact* en danse. Il s'en explique dans l'article « Vivacité-Ballon » de ses *Etudes chorégraphiques* de 1848. A noter l'orthographe du mot *tacté* dans cet article. Il faut entendre ici un certain sens de la mesure, celle de la musique mais aussi des pas. La vivacité répond physiquement aux croches et aux double-croches, le ballon aux noires et aux rondes. La première utilise le jeu des cous-de-pied, le second les genoux.

D) S'ensuit à nouveau un enchaînement complexe et intriqué de sauts et de pas à terre, sensiblement similaire à "B" qui amène le danseur vers l'avant-scène jardin.

E) Le cavalier exécute trois traversées transversales, assez exigeantes techniquement, puisque se finissant par un assemblé entrechat cinq d'un genre spécial. Celui-ci fait suite à un pas de bourré en tournant et se prend à partir de la position sur le cou-de-pied derrière. De là, la jambe doit être lancée pour aller battre devant, derrière et devant, pour finir en plié 5°. L'élan est donc moindre. La technique actuelle préconise de brosser le pied par la première et d'envoyer la jambe à la hauteur pour donner l'impulsion. Là encore, le danseur, dans cette version, doit s'en remettre à la puissance de poussée de la jambe d'appui. Le pas donna quelques problèmes à notre étudiant, Matteo Valente, interprète de notre reconstitution filmée : « La variation m'a aussi apporté beaucoup de douleurs dans les jambes surtout dans les entrechats 5 partis de la position sur le cou-de-pied. (annexe 4d) ». Il est intéressant de noter que la pédagogue Wilfride Piollet décrit un mouvement très similaire de batterie prise à partir de la position *raccourci sur le cou-de-pied*, que lui faisait pratiquer sa professeure, Mlle Guillaumin :

Chez Mademoiselle Guillaumin, on travaillait l'entrechat six après un jeté en descendant, en restant sur le pied de devant, en sautant et battant avec la force de ce pied (qui va se croiser derrière, devant et à nouveau derrière librement) et en retombant sur ce même pied derrière, avec l'autre pied raccourci devant. Si, après un jeté en remontant, nous prenons l'entrechat six en appui sur le pied de derrière, c'est quand même le pied de devant qui aura la dynamique « d'aller-vers ». C'est pourquoi, dans les deux cas, il faut mettre le poids du buste du côté de la jambe de devant pour en accentuer la force. (Piollet, 2014, p. 394)

F) Après deux temps de valse en remontant et une préparation elle aussi assez dynamique, puisqu'elle ne marque pas de temps d'arrêt, le danseur exécute une diagonale de cabrioles en quatrième devant et en première arabesque, séparées par un petit contretemps. Idéalement, si l'on se fie là encore au timing de la partition, la cabriole doit marquer la cinquième en quatrième à la hauteur pour deux temps. Elle suspend, donc, plus qu'elle ne bat. Cette demande est assez exigeante en fin de variation, demandant de vraiment rester en l'air. S'ensuit un *temps de pirouette*⁴⁶, c'est-à-dire un relevé à la seconde à 45° retombant à la seconde position, servant de préparation aux pirouettes en dehors. Le danseur exécute trois pirouettes sur le cou-de-pied, finies sur une jambe de terre tendue, la jambe arrière en quatrième croisée derrière, son pied

⁴⁶ C'est de cette même manière qu'Arthur Saint Léon décrit et nomme ce pas dans son traité de *sténochorégraphie*.

étant sur demi-pointe. C'est cette même pose que l'on retrouve d'ailleurs sur les gravures de Blasis dans ses manuels techniques. (Blasis, 1830, fig. 23 et Blasis, 1820, fig. 4 planche V).

L'ensemble de la partition met en relief une plaisante utilisation du buste, amenant naturellement la circulation des pas. Les mouvements du haut du corps étant eux aussi notés très précisément par Gorski, cette logique est apparue après les efforts pour détailler chaque inclinaison du torse et de la tête ; notre étudiant Matteo Valente relatant son expérience, nous confie : « J'ai aussi trouvé un certain engouement pour la vieille danse et certains des ports de tête et de bras qui donnent un aspect de danse très paisible [...] » (Matteo Valente, annexe 4d).

On retrouve dans cette approche un trait saillant des règles déterminant la belle danse. Dans son *Traité chorégraphique* de 1861, Bournonville invite les danseurs, à « [...] dissimuler le mécanisme par le calme de l'harmonie qui forme la base de la véritable grâce » (Bournonville, 2005, p. 169).

b) Comparaison avec la version de la collection Sergueïev :

Deux pages manuscrites conservées dans la collection Sergueïev ont également fixé cette même variation (Gorski, s.d., pp. 153-154). Je m'y suis intéressé, constatant des changements entre la version que j'ai reconstituée avec mes étudiants et celle de Doug Fullington, enregistrée avec le soliste du Pacific Northwest Ballet James Moore.

Les trajets restent les mêmes :

A) le danseur, d'abord restant sur place au milieu de la scène, exécute une petite traversée latérale vers le côté jardin.

B) une descente en diagonale vers l'avant-scène cour.

C) une remontée vers le lointain jardin par la même diagonale.

D) une descente vers le premier plan jardin

E) trois traversées en zigzag en remontant, suivies d'une petite diagonale vers le fond cour.

F) une diagonale traversant de fond cour à avant-scène jardin.

Si l'on remarque quelques différences entre les deux documents, elles sont minimes.

A) dans la version manuscrite, le danseur exécute consécutivement un entrechat quatre, un entrechat six, deux entrechats quatre, un entrechat six. Les sissonnes qui traversent sont exécutées et finies en attitude derrière. Pour être musical dans cette version (il n'y a pas de partition musicale sur le manuscrit et cela est une déduction de ma part), le danseur devra exécuter le premier entrechat durant la première mesure. Il commence sur la deuxième mesure dans la version de Gorski.

B) très similaire si ce n'est que le temps de flèche en arrière est exécuté jambes tendues chez Gorski et pliées sur le manuscrit.

C) la remontée est similaire.

D) là encore le temps de flèche est noté *plié* chez Sergueïev et *tendu* chez Gorski.

E) les traversées sont très similaires, si ce n'est un détail dans la manière de les noter. La version Sergueïev indique plus précisément un battement demi-hauteur avant la batterie de l'assemblé entrechat cinq.

F) la diagonale de cabriole est similaire. Sergueïev ne mentionne toutefois pas de relevé sur demi-pointe pour la préparation de la pirouette. Il semble indiquer quatre pirouettes au lieu de trois, mais la partition n'est pas très lisible.

Comme pour beaucoup de documents de la collection Sergueïev, le notateur a omis d'indiquer la position des bras, du buste et de la tête, seules les quatre lignes de la portée du bas ayant été remplies. On apprécie le travail effectué par Gorski qui fait montre d'une capacité certaine à utiliser l'outil créé par Stepanov. Le soin qu'il a mis à transcrire chaque détail de main ou de tête renseigne sur la coordination exigée du danseur, permettant de comprendre l'importance des connexions entre le haut du corps et les mouvements très intriqués du bas de jambe. C'est cette condition qui permet la fluidité d'exécution de cette danse exigeante.

2. La variation d'Aurore du 1^{er} acte (et des sentiers qui y mènent) :

Il s'agit du seul extrait de *la Belle au bois dormant* transcrit en système Stepanov publié du vivant de Marius Petipa, là aussi dans le *Khoreografiya. Primery dlya chteniya (Chorégraphie. Exemples de lecture, pp. 40-43)* d'Alexandre Gorski.

Cette particularité m'a motivé pour le reconstituer, espérant qu'il puisse permettre d'informer le plus précisément possible l'esthétique chorégraphique de Marius Petipa, et renseigner de manière cohérente les avancées techniques de la danse au Ballet impérial de Saint Pétersbourg. De plus, là encore, la partition de Gorski est complète, détaillant autant les mouvements des jambes que ceux des bras, de la tête et du torse.

Je fus personnellement ému de voir apparaître petit à petit une danse gracieuse, apparemment simple mais parfois complexe dans l'utilisation du torse, jouant d'une technique de pointes déjà très élaborée. Cette transcription très minutieuse permet non seulement de comprendre la chorégraphie mais aussi la manière de l'exécuter. J'y reviendrai dans l'analyse de la variation.

Petipa composait les solos et les pas de deux directement en studio. Il s'attachait particulièrement aux capacités de ses interprètes et les poussait au bout de leurs possibilités. Si, malgré le travail, ses attentes n'étaient pas comblées, il n'hésitait pas à modifier sa chorégraphie. Balanchine, plus tard, utilisa exactement ce même processus de composition, amenant ses danseurs jusqu'à leurs limites sans toutefois forcer leur nature. Petipa écoutait la musique, la faisait recommencer par le musicien, s'adonnant à de petits mouvements. Puis il composait la danse, par huit mesures, avec le danseur. Il s'exprimait plutôt en mots que par geste. « Il donnait rarement des combinaisons requérant une grande technique, mais payait une grande attention à la grâce et à la beauté des lignes et des poses ⁴⁷» (Legat, 1932, p. 37). Pour les ensembles, il faisait un gros travail de préparation chez lui.

La Belle au bois dormant fut l'occasion de la première collaboration entre Tchaïkovski et Petipa. Si le respect était mutuel, la rencontre nécessita des aménagements dans les habitudes de travail de chacun des artistes. Les propositions du compositeur russe tantôt excédaient les espérances du chorégraphe, et parfois n'allaient pas tout à fait dans le sens de ses nombreuses indications. Alexandre Chiriaïev fait remarquer :

La musique de Tchaïkovski présentait quelques difficultés à Petipa. Il avait l'habitude de travailler avec des compositeurs de ballet officiels — mon grand-père Pugni, et Minkus, qui étaient prêts à changer sans fin la musique de tel ou tel morceau ... Bien que Tchaïkovski et Glazounov firent des compromis en collaborant avec le maître de ballet, celui-ci hésitait à leur faire les mêmes demandes qu'à Pugni et Minkus qui selon ses souhaits retravaillaient leurs compositions immédiatement en répétition. Petipa dut

⁴⁷ "He rarely gave combinations involving high technique, but paid chief attention to grace and beauty of line and pose."

travailler assez dur sur *la Belle au bois dormant*. Il me l'a confié⁴⁸. (cité dans R.J. Wiley, 1997, p. 161)

J'avais pu voir en vidéo la version remontée par Serge Vikharev, avec Diana Vishneva et enregistrée le 30 avril 1999 au Mariinski. Les costumes et décors de la production de 1890 avaient bel et bien été restaurés dans leur splendeur initiale. Toutefois force est de constater que la chorégraphie du solo du 1^{er} acte portait toutes les marques des changements opérés pendant plus d'un siècle. Ceci corrobore ce que nous avons vu auparavant : dans cette production, au moins la moitié des chorégraphies soviétiques ont été gardées. La tradition est amenée à se régénérer constamment, se modifiant avec le temps, et ne peut en rien se confondre avec l'"origine". Si le répertoire de ballet était visitable au musée, toutes les *Jocondes* porteraient des moustaches, les nymphes des baskets, et on calligraphierait *Ceci n'est pas la Bayadère* au-dessus du ballet homonyme. « Ce n'était pas du tout cela » est d'ailleurs une phrase souvent entendue dans les studios de danse.

Gorski, quant à lui, a-t-il été fidèle à la composition de Petipa en notant la variation qui nous intéresse ? Le chorégraphe avait été choqué par certaines reprises de son cadet, ce qui le conduisit à quelques commentaires acides dans ses mémoires : « J'ai déjà parlé de M. Gorski et de sa manière de défigurer mes œuvres, mais il a également monté *la Esméralda* de M. Perrot, *le Petit Cheval bossu*, *le Poisson d'or* de Saint-Léon, les déconsidérant aux yeux du public par ses innovations et changements insensés » (Petipa, 1990, p. 69).

En 1905, dans sa mise en scène de *la Fille du pharaon* pour le Bolchoï, Alexandre Gorski changea le sujet, la musique et les décors et imposa aux danseurs des mouvements de profil (bien avant *l'Après-midi d'un Faune* de Nijinski), inspirés de l'art égyptien. Petipa, qui avait conçu ce ballet en 1862, lui rappelle à cette occasion que les Égyptiens marchaient bien comme nous (*Ibid.*, p. 48 et note p. 175).

Avait-il oublié qu'il n'hésitait pas lui-même à revisiter Coralli, Perrot ou Saint-Léon et qu'il aimait aussi remettre constamment ses propres ouvrages au goût du jour ? Sans doute les reprises effectuées par Sergueïev (alors que lui-même avait été écarté des répétitions) ne pouvaient que le vexer profondément. Sergey Konaev explique que Petipa s'opposait au système Stepanov car il soupçonnait « que ce mode de notation d'un ballet, sans la participation

⁴⁸ "Tchaikovsky's music presented quite a few difficulties for Petipa. He was used to working with official ballet composers — my grandfather Pagni and Minkus, who were prepared to change the music of this or that number endlessly ... Although Tchaikovsky and Glazounov met the ballet master halfway, he was hesitant to make demands of them as he had of Pagni and Minkus, who at his wish reworked their compositions straightaway at rehearsal. Petipa had therefore to work quite hard on *Sleeping Beauty*. This he confessed to me."

de son auteur, pourrait nuire à ce dernier » (Konaev, 2020, p. 133). Cependant, ayant publié son essai à des fins didactiques, et alors que Petipa était encore en fonction au Théâtre impérial, on peut tout à fait supposer que Gorski, à ce moment, s'appliqua à rester fidèle à la version du chorégraphe. Le vieux maître était encore bienveillant envers le jeune talent en cette dernière décennie du 19^e siècle : « D'après les souvenirs de Plechtcheïev, Petipa était très bien disposé envers Gorski, son ancien élève. Son attitude changea vers 1900, lorsque Gorski commença à transformer les ballets de Petipa de façon systématique » (Mélani dans Petipa, 2018, p. 86, note 193).

Karsavina, qui fut élève de Gorski, le décrit comme un jeune pédagogue doué et passionné, « d'idée moderne » aussi. Comme on l'a vu, il chercha à bousculer les habitudes de l'art chorégraphique tel que pratiqué à la fin du 19^e siècle en Russie mais le fit principalement dans le cadre de ses fonctions de maître de ballet à Moscou, donc après son départ de Saint-Petersbourg où il avait repris le flambeau de Stepanov. C'est alors seulement qu'il put donner libre cours à son imagination et explorer ses théories comme il le souhaitait.

Revenons à *la Belle au bois dormant*, hommage des Russes à la France, qui a mis beaucoup de temps pour intégrer le répertoire de l'Opéra de Paris dans sa version complète. Cette *Belle* se réveilla en 1974 sur la scène du Palais Garnier, soit quatre-vingt-quatre années après sa création, grâce à la baguette magique d'Alicia Alonso et à l'occasion du centenaire du Palais Garnier. Je participais d'ailleurs, inconscient de tout cela, à cette première, puisque je venais de rentrer alors à l'École de danse de l'Opéra et que nous y dansions la *Valse des fleurs* du 1^{er} acte ainsi que la *Polonaise* du 3^e. Nos yeux d'enfants étaient fort impressionnés par les décors féeriques de José Varona, la distinction de Noëlla Pontois soutenue du bout des doigts par son partenaire Cyril Atanasoff, ou encore par la fougue généreuse de Patrice Bart en *Oiseau bleu*.

Noureev fut toujours un peu choqué par l'intérêt très relatif que les Français portaient au premier maître de ballet de Saint-Petersbourg. Pour lui, Petipa c'était comme Wagner : incontournable. Olivier Merlin, alors journaliste au *Monde*, annonce ainsi la recreation du ballet par la compagnie de Cuevas, quelques années plus tôt :

La Belle au bois dormant, ce n'est pas une nouveauté [...] Ne pouvait-on teniez (sic) de reconsidérer entièrement le ballet et de le transposer à la moderne comme Roland Petit l'avait si merveilleusement réussi avec Carmen ? [...] C'est le nouvel habillage de la Belle au bois dormant qui faisait les plus grands irais (sic) de cette reconstitution. Là encore on aurait pu avoir recours à un moderne comme Dali, Clavé ou Carzou, voire

carrément un abstrait. Au lieu de cela, M. Raymond Larrain, propre neveu du marquis, nous a donné des décors et des costumes, la plupart d'une richesse et d'une polychromie ravissantes, qui remonte au style empanaché à la Bérain en passant par les surréalistes 1925. (Merlin, 1960)

Le journaliste semble s'inquiéter (à la suite de Rimbaud ?) d'"être absolument moderne". Lifar, qui avait entretemps théorisé le néo-classicisme, avait monté le ballet en un acte *Divertissement*, dès 1932, qui n'était autre qu'un pot-pourri d'extraits de *la Belle au bois dormant*, épicé de *Casse-Noisette*. Lors de sa reprise en 1953, par l'ancienne troupe des Ballets des Champs-Élysées, le même journaliste M. Merlin estimait : « Il n'y a point dans le répertoire meilleur test que *Divertissement* pour juger la "forme" du corps de ballet. »

En France, Petipa a mis du temps à vraiment éveiller l'intérêt des historiens de la danse, même chez les plus ardents défenseurs de la danse académique. Ainsi, dans son *Histoire de la Danse* publiée en 1942, Léandre Vaillat accorde à peine trois lignes au chorégraphe dans un ouvrage de 190 pages : « Marius Petipa, de Marseille, portait un nom prédestiné. À son tour, il restitua leur prestige aux beautés souveraines et abstraites de la danse, à sa géométrie pure » (Vaillat, 1942, p. 173). C'est assez peu, considérant la production monumentale du "marseillais" durant plus d'un demi-siècle d'activité auprès des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg. Certes, les archives russes durant la période soviétique n'étaient pas faciles d'accès et on ne prit la mesure de son œuvre qu'à ... petits pas.

L'intérêt très relatif de nos musicologues pour les compositions de Tchaïkovski, ressortissant, à l'avis de certains, du kitsch, n'a sans doute pas contribué à la bonne réception des ballets du chorégraphe :

La petite suite d'orchestre de Tchaïkovsky, *Casse-Noisette*, a charmé quelques personnes ; d'autres ont protesté. Toute mélodie, si simple et naïve qu'elle soit, peut être ravissante ; je puis citer au hasard du souvenir la Scène du bouquet dans le *Roi s'amuse* de Léo Delibes, mais ces danses de la « Fée Dragée », danse russe, danse arabe, danse chinoise, danse de mirlitons, produisent la satiété, comme ces choses exquises que l'on offre dans les bals, lorsqu'elles passent trop souvent devant nous sur leur joli plateau de Sèvres, orné délicieusement d'amours roses ou bleus. « Le pouls baisse à prendre des sorbets », disait énergiquement un de nos grands peintres qui n'aimait que la bière. Usons discrètement des douceurs musicales ; la mièvrerie en art est un indice de dépression du sens de la Beauté. (Boutarel, 1900, p. 373)

Durant la série de concerts russes que Diaghilev organisera en 1907 à Paris, les œuvres de Tchaïkovski (*Symphonie n° 2, Francesca da Rimini*) seront également plutôt boudées à côté de celles de Rimski-Korsakov ou de Borodine.

L'œuvre de Petipa fut absolument fondatrice, de l'autre côté de la Manche, dans la définition du ballet classique à l'anglaise. *La Belle au bois dormant* deviendra à la danse, pour les Britanniques, ce que le Parthénon est à l'architecture, soit la référence absolue en matière de beauté classique. Mais cette acceptation ne se produira pas d'un coup. Les Anglais découvrirent *la Belle au bois dormant* à travers le remontage qu'en fit Diaghilev, en 1921, à Londres. Diaghilev était en avance sur son temps, cette fois-ci trop en avance car l'entreprise fut un grand échec commercial. Le ballet ne s'imposera pas auprès du public, habitué à des œuvres plus modernes et plus courtes.

Mais *la Belle* deviendra, outre-Manche, *Sleeping Princess*, grâce à Ninette de Valois dont l'ambition était de créer un répertoire qui se maintiendrait au-delà des modes et de la prise du temps, comme celui de la musique ou du théâtre. Ce but était tout à fait nouveau dans le monde de la danse. Aussi, cette conception n'aurait pas été possible sans la participation de Sergueïev. On l'a vu, son travail fut souvent critiqué, renommé qu'il était pour son manque de musicalité (ce dont on peut s'étonner après les longues années qu'il avait passées à faire travailler les pas du répertoire en tant que régisseur du Ballet impérial avant la révolution russe) et Ninette de Valois n'hésita pas à reprendre très souvent son travail. Malgré les difficultés rencontrées, et le fait que les danseurs de Ninette de Valois n'avaient pas la même qualité que ceux du Mariinski, le critique Harnold Haskell fera le panégyrique de cette *Sleeping Princess* et réhabilitera l'œuvre dans son livre *Balletomania* (Genné, 2000, pp. 145-146).

Haskell appliquera aussi le terme *classique* aux ballerines formées à l'École du Ballet impérial (Kchessinska, Preobrajenska, Trefilova, Pavlova et Karsavina) :

Il y a surtout un point commun à toutes ces danseuses : elles sont classiques. Ce mot doit être bien compris, car il est probablement utilisé plus fréquemment que tout autre dans toute conversation sur la danse. Il est nécessaire de comprendre le Classique dans l'étude de chaque branche de l'art. Aussi, dans le cas présent, il est bien souvent confondu avec la danse grecque⁴⁹. (*Ibid.*p. 146)

⁴⁹ "There is one point especially that each one of these dancers has in common: she is classical. That word must be thoroughly understood, because it is probably used more frequently than any other in any conversation on dancing. It is necessary to know the classical in the study of every branch of art. In the present case too it is so frequently confuses with so-called Greek-dancing."

Isadora Duncan était passée par Londres et se retrouvait bien plus mentionnée dans les livres de cette époque que Petipa. L'influence de ce dernier, et l'activité artistique du Ballet Russe impérial, étaient en Angleterre comme en France tenues dans une ignorance générale. La danse classique, c'était Isadora. La douzième édition de 1922 de l'*Encyclopaedia Britannica* va jusqu'à parler des "classical dancing of Isadora" (*Ibid.* p. 145). Peut-être est-il intéressant de rappeler qu'Isadora Duncan avait treize ans à l'époque de la création de *La Belle au dormant* en Russie, et qu'elle commencera sa carrière à Paris juste dix années après. La coexistence des esthétiques est flagrante, comme nous l'avons déjà vu dans les chapitres consacrés à Meunier, relativisant l'idée courante d'une danse classique en bout de course qui ne trouverait sa résolution naturelle que dans le "moderne" ou le "contemporain". Nous aurions peut-être avantage à considérer ces formes d'expression comme coexistantes, non seulement dans le temps, mais aussi dans notre conscience humaine. L'homme et la femme sont en effet capables et de mémoire, et de projet, c'est même ce qui constitue leur humanité.

En légitimant un répertoire ancien, Ninette de Valois garantissait à la danse anglaise un glorieux futur. Jusque-là, on considérait difficilement qu'un ballet puisse vraiment survivre, ainsi pour un Balanchine qui nous dit « [...] l'art du ballet est éphémère ; car il n'a que la permanence d'un vocabulaire classique renouvelé pour chaque génération de jeunes aspirants [...] le répertoire lui-même est évanescant »⁵⁰ (Balanchine cité dans Genné, p. 152). Et cette pensée n'était pas loin de celle de Petipa. Pour le maître de ballet français si un danseur changeait c'était la production qui changeait. Il y a, dans la danse, toujours une forme d'interpénétration des concepts de répertoire et de création, comme il y a forcément des liens du passé au présent et du présent au passé. Comme déjà signalé à propos du divertissement de *Faust*, les œuvres chorégraphiques sont bien souvent, et à différents degrés, des palimpsestes, qu'il y ait documents antérieurs, partitions de mouvements, ou pas.

Il arriva à Balanchine de remonter des œuvres anciennes, *Lac des Cygnes*, *Casse-Noisette*, *Coppélia*... (ce qui ne fut en rien sa priorité malgré son admiration pour Petipa), mais en y apportant beaucoup de sa créativité. Pour lui, le passé devait être recyclé et repensé pour la perception du public et les corps du 20^e siècle. *Apollon musagète* constitue, à sa manière, une forme de redécouverte de Petipa et Balanchine n'eut jamais le désir de ressusciter les vieux ballets dans leur forme originale. Fidèle à l'esprit, il ne l'est pas à la lettre.

⁵⁰ "[...] art of ballet is ephemeral ; that it has only the permanence of a classic vocabulary renewed for every generation of young aspirants [...]. The repertory itself is evanescent."

Le chorégraphe dit classique bascule aisément entre deux statuts : celui de l'artiste et celui de l'artisan. Balanchine préférait le terme de "ballet master" à celui de chorégraphe pour définir ses fonctions, revendiquant peut-être ainsi son affiliation à un savoir-faire à la Petipa et relativisant la primauté d'une écriture singulière du mouvement comme élément fondateur des spectacles qu'il mettait en scène. Il n'avait pas inventé les pas, il les composait, la recherche d'une signature distinctive ne constituant pas une constante ni une priorité dans ce cas. Le souci d'originalité est même souvent repoussé en faveur des principes qui gouvernent le langage que la danse d'école établit. L'individu s'inscrit dans une lignée, maillon d'une chaîne ininterrompue où Petipa fait des appels de pied à Perrot, Balanchine des révérences à Petipa, Forsythe des ronds de jambe à Balanchine... Les cathédrales de sable qu'ils construisent arrivent parfois à résister au temps. Elles survivent ainsi parfois à leur architecte, mais ce dernier fut un acteur qui restait bien souvent anonyme dans le Paris du 19^e siècle ou un laissé pour compte, dans le cas de Petipa, dans le Saint-Petersbourg du début du 20^e.

a) *Analyse (Mono no aware, 21' 55'') :*

⇒ [Lien vers la reconstitution de la variation d'Aurore au 1^{er} acte de la Belle au bois dormant](#)

Le rôle d'Aurore fut créé par la ballerine italienne Carlotta Brianza. Rentrée à l'École de danse de la Scala en 1876, elle se produira à Londres avec Enrico Cecchetti en 1887 avant de faire ses débuts en Russie, d'abord à Moscou puis au Mariinski, avec *la Belle au bois dormant*. Elle possédait une force et une énergie très rares, même si elle savait rester gracieuse.

La variation du 1^{er} acte, très célèbre, a subi quelques modifications avec le temps, même si le schéma global n'a pas bougé, notamment du point de vue des parcours. On remarque l'utilisation récurrente de la diagonale fond cour - avant-scène jardin, sur laquelle la ballerine fait des allers-retours.

Balanchine donne cette information lors d'une conversation avec Solomon Volkov : « Tout le monde croit que la loge du tsar au théâtre Mariinski était au centre. En fait, elle était située sur le côté droit. Elle avait une entrée et un foyer privé. Lorsque vous y pénétriez, vous aviez l'impression d'un immense appartement : des chandeliers, des murs tendus de bleu ciel » (Volkov, 1988, p. 5). Les conseils pour saluer de Sokolova, relatés dans les mémoires de

Karsavina, confirment la place de cette loge impériale, excluant toute ambiguïté entre ce que pourrait être la droite ou la gauche, qui peuvent dépendre du point de vue du danseur ou du spectateur :

Une danseuse ne doit jamais marcher à plat, me disait-elle, tu t'avances légèrement sur les pointes au milieu du plateau, une révérence à droite – vers la loge impériale – une révérence à gauche – au directeur ; deux pas en avant, demi révérence au public – puis en arrière – lève les yeux et salue en souriant le public du balcon. (Karsavina, 2004, p. 156)

On peut donc penser que l'axe privilégié de cette variation était celui favorisant le point de vue de la loge du tsar. La variation du 3^e acte de la princesse Aurore recourt, comme un rappel, à une marche sur pointe assez longue, parade charmante, “ zoom ” très progressif, mettant en valeur la croissance de la princesse qui devient femme, sur ce même chemin.

Ce positionnement de la loge impériale était nouveau. En 1886, Vsevolovski avait en effet transféré les spectacles de ballet vers le Mariinski, le théâtre Bolchoï Kamenny étant devenu dangereux par sa vétusté. La largeur inhabituelle du nouveau plateau avait d'ailleurs posé beaucoup de problèmes de réadaptation du répertoire. Dans les souvenirs de son voyage en Russie, en 1867, Théophile Gautier remarque : « Ce qui vous frappe d'abord en entrant, c'est la loge impériale ; elle n'est pas installée, comme chez nous, entre les colonnes d'avant-scène, mais au plein milieu, en face de l'acteur » (Gautier, 1867, p. 246). Les Russes auraient-ils voulu ensuite copier les manières parisiennes ? À l'Opéra Garnier, comme l'indique l'article 63 du premier cahier des charges de Vaucorbeil pour les années 1880-1887, « La grande avant-scène de droite des premières, n° 1, sera réservée à toutes les représentations pour le chef de l'État » (Boulanger, 2019, p. 296).

Mais revenons sur les traces d'Aurore.

Petipa précise ces instructions à Tchaïkovski dans son plan pour *la Belle au bois dormant*, pour ce solo :

« N° 12 variation d'Aurore 3/4,

» 3/4, un pizzicato pour violons, violoncelles et harpe. (Excusez-moi de m'exprimer si bizarrement.) Puis luth et violon. » (Wiley, 1985, p. 356)

Il se situe après le célèbre *Adage à la rose*, très exigeant pour l'étoile, et un petit *Allegro* dansé par les demoiselles d'honneur et les pages, qui permettait à la ballerine de reprendre ses esprits avant cet autre morceau de bravoure. Le 3/4 deviendra un 3/8

La partition holographe indique trois tempos :

» Mesure 168 : croche = 184

» *Meno mosso* mesure 199 : croche = 132

» *Allegro vivace* mesure 233 : noire = 184 » (*Ibid.*, p. 382)

On remarquera la vitesse de ces tempos par rapport à ceux pratiqués de nos jours, souvent plus près du 70 à la croche. Nous avons cherché un compromis pour notre reconstitution. La créatrice du rôle, Carlotta Brianza, semblait assez petite, tonique et puissante, même si sa danse savait rester élégante. Notre interprète pour le film, Magdalen Wood, étant dotée d'un physique fin et élancé, il était difficile d'être fidèle exactement au tempo recommandé par Tchaïkovski. Mais traçons les évolutions d'Aurore :

A) Elle rentre de la coulisse fond jardin pour entamer une course en spirale décroissante qui l'amène au centre de la scène. Elle y reste huit mesures en pose. On peut supposer que ce temps assez long était destiné à saluer la princesse qui demeurait, elle, immobile au milieu de la scène. Son regard est tourné vers la gauche et la tête inclinée vers la gauche. Le pied arrière est en attitude à terre sur demi-pointe. Cette pratique semble assez courante dans les poses de cette époque (voir la photo de Mlle Monchanin ci-dessous), quand nos canons actuels exigent une pointe tendue complètement quand elle quitte le sol. Elle connote une forme de "naturel", plus proche de la statuaire classique, mais il est difficile cependant de rendre esthétique cette position en chaussons de pointe actuels, la semelle rigide contredisant cet abandon. `

B) Les traversées qui suivent ressemblent assez à ce que nous connaissons aujourd'hui, alternances de piqués *arabesque ouverte* et de piqués *attitude croisée*, mais la coordination des bras et la gestion du temps diffèrent. Le dégagé quatrième avant le premier piqué arabesque se fait rapidement, sur une double croche. La jambe sur laquelle on pique ne développe pas. La rapidité de cette préparation contraste avec la position du piqué qui doit rester deux temps pour l'arabesque et trois temps pour l'attitude. Les glissades qui précèdent ces piqués doivent finir sur le troisième temps pour dégager la jambe rapidement sur le "et" avant les piqués arabesque ou attitude. Sur ce "et", au moment du piqué attitude, les bras montent rapidement couronne avant de s'ouvrir comme une sorte de jet d'eau quand le pied de terre attaque le sol. Les mains

sont alors tournées en dehors, donnant une impression d'offrande au ciel. Une extension du corps, au niveau des hanches, est indiquée. Ce cambré va s'accroissant sur la position quatrième fondue croisée qui suit, accentuant ce sentiment d'offrande.

Figure 16: Cliché Benque-Bary. (ca. 1898). Mlle Monchanin, exemple de pose sur la demi-pointe en attitude à terre.



Tiré de *La danse à l'Académie nationale*. Revue *Le Théâtre*, décembre 1898, p. 15

La rapidité avec laquelle doit être trouvé l'aplomb est assez courante dans les techniques du 19^e siècle. Dans son **exemple dixième**, démontrant des « coupés en avant, de côté et en arrière », (planche III) de son traité de sténochorégraphie, Saint-Léon emploie ce genre de transfert de poids rapide (également sur une double croche), demandant un aplomb immédiat. On ne

cherche pas l'équilibre, on le trouve. C'est aussi le contraste rythmique qui fixe les positions d'arabesque et d'attitude, les mettant en relief. L'attitude reste vivante cependant, par le port de bras appelé vers le ciel, alors que la danseuse reste d'aplomb.

Suit une remontée sur les pointes vers le dernier plan à cour. Les bras sont d'abord en troisième position, le droit en couronne, pendant trois temps (tête penchée à gauche et tournée à droite, donc le regard vraisemblablement vers le tsar), et le corps est droit. Remarquons que cette remontée s'exécute souvent par le biais d'une simple marche dans les versions actuelles.

Figure 17 : Reutlinger, L. (s. d.). Exemple de "tête et jupon" par Mlle Beauvais.



Album Reutlinger de portraits divers (vol. 21), p. 27. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Durant la mesure suivante, les bras descendent doucement à la seconde pour finir « by the tunic » comme l'indique la partition. Nous avons déjà mentionné les positions « au jupon » dans l'ouvrage de Meunier (fig. 33 et 35), qui existaient aussi chez Bernay d'ailleurs. D'autres photos d'époque illustrent cette posture. Ce port de bras était rendu possible par un premier volant de

tutu suffisamment souple et pas trop fixé sur les couches de tulle inférieures. Notre danseuse, pour le film, portant un tutu plateau, le rendu n'est qu'approximatif. La description que fait Meunier de ce mouvement semble tout à fait pouvoir s'appliquer à celui qui va suivre, dans une longue diagonale sur le bout des pieds. J'en donne sa définition :

Tête et jupon : « un bras ouvert en seconde, l'autre plié devant soi, tous deux tenant le bord du jupon, — la tête se tourne de profil dans la direction opposée à celle des mains, — ce mouvement contrarié se répète plusieurs fois dans un temps » (Meunier, 1931, p. 240).

C) Le corps se penche en avant sur le sixième temps, juste quand le pied droit va sur le cou-de-pied avant d'exécuter un premier rond de jambe. Le mouvement qui suit se répète quatorze fois. Il s'agit, tout en restant constamment sur les pointes, d'exécuter un rond de jambe en l'air de la jambe droite, suivi d'un piqué sur ce même pied pendant que l'autre va sur le cou-de-pied derrière. On reprend avec un coupé dessus pour pouvoir enchaîner. Ce mouvement existe toujours de nos jours, mais agrémenté de nombreuses variantes et ports de bras. Certes, on pourrait penser que l'étoile pouvait improviser sur ce canevas répétitif. Il est probable aussi que cette diagonale représentait un exploit à cette époque, marche sophistiquée et gracieuse sur les orteils. Si on s'en tient à la conception du mouvement « tête et jupon » de Meunier, qui est en fait ce qu'explique Gorski au moyen des signes de Stepanov, le mouvement contrarié doit justement se répéter, pour lui donner du sens. Je m'en suis ainsi tenu strictement à ce qu'indiquait la partition pour le film *Mono no aware*, sans rajouts de ports de bras ou autres. La coordination est assez complexe, exigeant des oppositions de tête et des penchés et redressement du corps, difficile à exécuter sur pointes.

Le corps doit être penché sur le rond de jambe et se redresser sur le piqué. Le piqué se fait vers 1 (direction du système Vaganova). La jambe droite va chercher le rond de jambe vers 8 par le biais d'un développé 1/2 hauteur. La quatrième doit donc être très croisée. On remarque l'utilisation de la longue diagonale "vers le tsar" dont nous avons déjà parlé.

D) Aurore remonte maintenant vers le fond cour, en trois étapes, sur cette même diagonale. Pour ce faire, elle exécutera des changements de pieds sur pointes. Ce qui n'est plus du tout dans la "tradition". Les ballerines exécutent toutes des jetés piqués en quatrième devant à terre, ce qu'Antonine Meunier appelle des *passe-pieds* dans son dictionnaire. La version moderne est plus facile. Non seulement les changements de pieds sont à nouveau "sur les orteils", mais il faut veiller à suffisamment reculer. Ils sont accompagnés d'un port de bras de première à

couronne, redescendu première, accompagnant une flexion du buste qui se redresse progressivement. Ce mouvement de buste peut aider à remonter la diagonale.

Puis les bras remontent rapidement couronne avant que la ballerine exécute un échappé en quatrième finissant le bras droit en première à 45°, le bras gauche à la seconde à 45° pour se préparer à la pirouette. Gorski ne décrit qu'une pirouette, sur le cou-de-pied. Elle se finit en quatrième fondue, la jambe droite étant tendue et reposant sur la demi-pointe. Le corps et la tête sont penchés vers la droite. Le mouvement se répète trois fois.

Puis la danseuse redescend la diagonale, cette fois-ci à l'aide de petits ballonnés successifs, le corps penché en avant, les mains « by the tunic ». C'est un mouvement assez commun dans les versions actuelles (certaines danseuses lui préfèrent des bourrés), mais sa description notée diffère un peu de nos usages. Le pied libre vient se poser alternativement, sur demi-pointe, devant et derrière le pied de terre, un peu comme dans le mode ancien d'exécution du *petit battement sur le cou-de-pied*. Je voudrais faire remarquer que, dans les techniques de cette époque, la demi-pointe était voulue dans la pratique de ce mouvement, les orteils étant relâchés et le cou-de-pied forcé. On trouve cette méthode chez Cecchetti par exemple (Beaumont et al., 1966, Planche XII, fig. 54a, ou p. 79).

Ensuite la danseuse exécute un échappé vers la quatrième pour se préparer cette fois-ci à deux tours en dehors. Les bras montent durant la giration pour finir bras en couronne, les mains paumes vers le ciel (action exprimée par les signes d'extension et d'abduction des poignets). Le corps est penché à droite, la tête tournée vers la gauche et un peu en arrière. Cette fois, la jambe gauche est tendue, la droite tendue en quatrième derrière reposant sur la demi-pointe⁵¹.

On remarque que cette variation, pourtant très riche en technique de pointes, demande trois fois un seul tour en dehors, puis deux tours lors de la quatrième pirouette. Cette diagonale devient bien souvent une démonstration giratoire de nos jours. Ce solo a peut-être souffert d'être prisé dans les multiples concours de danse qui défigurent souvent les œuvres.

E) Le parcours qui suit la diagonale n'est guère pratiqué dans les versions actuelles, même si elles font appel souvent à la même alternance de menées et d'attitudes croisées, soit devant soit derrière. Dans la version notée par Gorski, la danseuse exécute une série de zigzags qui la fait remonter progressivement de l'avant-scène jardin au fond de scène cour. Elle traverse la scène

⁵¹ À la fin de la variation masculine du *Lac des Cygnes*, décrite plus haut, les pirouettes finissaient de même, mais seule la tête se penchait vers la droite tout en se tournant vers la gauche, à l'exclusion du corps.

une première fois, grâce à ses menées, puis, restant sur pointe, elle exécute une première attitude croisée devant, demi-hauteur, pliée à 45°, jambe de terre un peu pliée (moins de 45°) ; la tête est un peu en arrière et tournée à gauche ; le corps est tourné à droite et penché à droite ; les bras sont en couronne. Cette inclinaison du torse prépare la direction suivante des menées, vers jardin cette fois. La ballerine reprend une deuxième attitude, mais pliée derrière cette fois demi-hauteur à 45°, la jambe de terre également pliée à 45°. La tête est fléchie en avant à 45° et tournée à droite ; le corps est penché à gauche. Le bras droit est plié "à la tunique", le bras gauche seconde demi-hauteur. Ces indications, que je souhaite précises, donneront je l'espère à mon lecteur une idée du fonctionnement de la notation Stepanov.

Le mouvement général de cet enchaînement évoque l'idée, par la coordination du haut et du bas du corps, du tangage d'un navire, ou de l'action en huit d'une pagaie tant la circulation est fluide. Il demande une bonne maîtrise de l'équilibre au moment de l'attitude car on ne ressaute pas, comme dans les versions plus récentes.

La phrase se répète trois fois, avant de rejoindre le fond cour par des menées sur pointes en trois mesures. Le corps est droit, la tête tournée à droite et penchée à gauche (vers le tsar ?). Les bras prennent la position « by the tunic ». La danseuse descend en cinquième pied plat, les bras bas, la tête tournée à droite et penchée à droite (intention vers les pieds). On remarque qu'il n'y a pas de marche pour aller se placer là encore.

F) Le manège qui suit commence donc fond de scène, et pas avant-scène cour comme on le voit si souvent. Il n'est pas un manège de piqués, comme la plupart du temps dans les versions actuelles, mais a plus l'aspect d'un pas de caractère, marquant un retour au sol de la danseuse, après qu'elle a créé toutes ces évolutions raffinées sur le bout des pieds. Ce caractère s'associe bien au changement musical, qui passe d'un 3/8 à une courte coda effrénée en 2/4. Le pas se compose d'un petit jeté pris par un léger développé, suivi d'un rond de jambe en dedans rapide de la jambe arrière pour un pas de bourré en tournant sur la droite. Le mouvement se répète quatorze fois, comme un galop circulaire, se transformant en diagonale vers la fin. À noter que ce pas est pratiquement similaire à celui de la fin de la variation femme de *la Fête des fleurs à Genzano* de Bournonville. Ce qui confirme bien le lien de ce solo d'Aurore avec la technique de l'école française.

La variation finit par des déboulés sur demi-pointe, se décomposant en une cinquième pied gauche devant suivi d'une cinquième pied droit devant, donnant un caractère "chaîné" qui

explique peut-être ce terme pour qualifier les *déboulés* en Russie. Gorski offre deux possibilités de poses finales :

— après un léger saut, la ballerine atterrit sur la jambe gauche tendue, la droite quatrième derrière sur demi-pointe. Le bras gauche est monté à 90°, fléchi et tourné en dedans, la main en extension (poignet fléchi) ; le corps est penché à droite, et la tête penchée à droite et tournée à gauche. Le tout donne l'expression d'une instabilité rattrapée vivement par un relevé sur pointe en cinquième, les bras en couronne, le corps en extension et la tête tournée à gauche. C'est l'option choisie pour notre reconstitution.

— ou la danseuse peut finir en quatrième fondue, jambe derrière sur la demi-pointe, en faisant un déboulé de plus.

b) *Comparaison avec la version de la collection Sergueïev :*

Tout comme pour la variation masculine du *Lac des Cygnes*, deux pages manuscrites existent dans la collection Sergueïev de la Harvard University, rendant compte de ce solo de la princesse Aurore (Petipa, s.d., pp. 91-92). Les parcours restent exactement les mêmes, là encore, mais on relève aussi quelques différences dans les pas. Voici en quoi elles consistent :

A et B) l'entrée et le lacet des piqués arabesque ouverte et attitude croisée restent identiques. Les positions des bras sont mentionnées mais moins détaillées que dans le manuel de Gorski. On ne voit pas le mouvement de "jet d'eau" qui accompagne le piqué resté trois temps, en attitude croisée, mais seule une couronne est mentionnée qui semble être tenue sur toute la durée de l'équilibre. C'est de cette manière que ce pas est exécuté actuellement.

C) Cette diagonale reprend le même rond de jambe suivie d'un piqué sur le pied droit, répété quatorze fois. Gorski indiquait un changement de direction durant le coupé qui suit le piqué sur la pointe droite, imprimant un mouvement un peu chaloupé. Le manuscrit ne spécifie pas ce changement de direction : les pieds restent dirigés vers la diagonale. Les mouvements du torse ne sont pas notés non plus.

D) Là où Gorski indiquait des changements de pieds sur pointes, Sergueïev consigne, pour remonter la diagonale, les *passé-pieds* dont nous avons déjà parlé plus haut. Cependant ceux-ci s'exécutent en attitude devant avec des demi-pointes, au lieu d'avoir les jambes et les pieds bien tendus comme c'est l'usage dans l'exécution moderne de ce pas. Les pirouettes se prennent en

quatrième, les deux jambes pliées chez Sergueïev. Chez Gorski, la jambe arrière était tendue dans la préparation. La danseuse doit exécuter deux tours à chaque fois.

E) Le trajet en lacet des menées et des attitudes reste le même, mais les poses sont moins détaillées.

F) Sergueïev indique un manège de piqués (la jambe arrière est en attitude demi-hauteur). C'est la version la plus courante de nos jours, même si les piqués s'exécutent au jarret. La pose finale n'est pas indiquée. On peut supposer qu'elle était laissée au choix de l'interprète...

Magdalen Wood, qui danse cette variation pour le film *Mono no aware*, remarque à raison dans son compte-rendu pour ce projet (Magdalen Wood, annexe 4g) :

Pour les auditions, je fais la version plutôt de l'Opéra de Paris parce que ça me va mieux mais je connais très bien aussi la version du Royal⁵². C'est intéressant de voir comment ces deux versions actuelles ont évolué à partir de celle de 1890. La version du Royal par exemple a un manège final assez similaire à la version originale avec des tours jetés et pas de bourrés enchaînés, mais par contre la musique est plus longue. Alors que la version de l'Opéra de Paris comporte le même nombre de mesures musicales dans le manège que la version de 1890, mais il y a des tours piqués au lieu de jetés.

On peut s'étonner que la version actuelle de ce manège au Royal Ballet de Londres ne corresponde pas aux indications conservées à la Harvard University, puisque c'est grâce aux documents qui y sont maintenant conservés que Sergueïev avait remonté sa *Belle au bois dormant* pour les Britanniques. Ann Hutchinson Guest relate quelques anecdotes sur la manière de travailler du maître de ballet russe, rapportées lors d'un entretien par Bridget Kelly Espinosa, qui assista à ses répétitions. Bien que préparant son travail en amont, afin de démontrer lui-même les danses, il amenait toujours les partitions dans le studio pour confirmer quelques détails. Elles étaient sur le sol et il les tournait avec son bâton. Différentes versions semblaient sortir d'une même partition. Hutchinson remarque : « De telles différences rencontrées dans l'interprétation d'une symphonie de Beethoven seraient tout à fait inacceptables dans le monde de la musique⁵³. » Sergueïev pouvait se montrer par moment très arrangeant dans sa manière de transmettre un pas, selon le danseur qu'il avait à sa disposition, et à d'autres réclamaient une stricte application de la chorégraphie notée. Il avait été témoin visuel de tout ce répertoire et sa

⁵² Magdalen Wood a été élève durant deux années à la Royal Ballet School de Londres dans sa jeunesse.

⁵³ "Comparable differences met in the playing of a Beethoven Symphony would be quite unacceptable to the music world."

connaissance ne se limitait pas aux transcriptions qui lui servaient d'aide-mémoire (Hutchinson Guest, 1984, p. 74-75)

Sergueïev était irrité par les modifications que Ninette de Valois apportait régulièrement à son travail et notamment lors de la reconstitution de *Sleeping Beauty* pour ce qui était encore la *Sadler's Wells Ballet Company* en 1946 et qui deviendra plus tard le *Royal Ballet*. Il préféra alors collaborer uniquement avec Mona Inglesby qui avait fondé à Londres, à la même époque, l'International Ballet. Inglesby en était la directrice et l'étoile principale. Elle s'appliqua à être la plus fidèle possible aux indications de Sergueïev, dans l'espoir de recréer le style du Ballet impérial. Sans subside de l'État, elle fit tourner abondamment sa compagnie en Angleterre, en Suisse, en Italie et en Espagne pour des séries de spectacles intensives afin de couvrir ses nombreux frais. C'est Mona Inglesby qui récupérera toutes les notes et les documents de Sergueïev à sa mort, continuant les activités de sa compagnie pendant encore deux ans, jusqu'en 1953. Elle les vendra en deux étapes à la Harvard University, en 1967 et en 1969. La collection dormira pendant assez longtemps avant de re-susciter l'intérêt que nous constatons à l'heure actuelle (« Sergeyev Collection », 2022, paragr. 9-10).

On peut imaginer, même si cette variation d'Aurore n'est absolument pas un numéro d'esbrouffe, qu'elle démontrait une technique de pointes extrêmement avancée pour l'époque. D'ailleurs tous les solos féminins de ce ballet sont un modèle du genre. Je pense à l'épisode des *Fées* du prologue de l'ouvrage qui utilise les ressources variées des cothurnes de satin afin d'exposer les différentes qualités dont héritera Aurore. Il faut y voir l'expression la plus fine du talent de Petipa comme chorégraphe de la femme et de la pointe, à l'instar de Balanchine, qui n'aurait pas imaginé monter des ballets sans cet outil qui devait faire corps avec la danseuse. Petipa, bien que défiant envers la technique italienne, la sublime par son goût très sûr. Tous les rôles principaux féminins, lors de la création des grands ballets de Tchaïkovski, sont tenus par des milanaises (Carlotta Brianza, Antonietta Dell'Era⁵⁴, Pierina Legnani). Ces danseuses bénéficiaient, à côté de leur excellente formation, d'ingénieux cordonniers.

Il semblerait que même en Russie le développement de la technique des pointes telle que nous l'entendons aujourd'hui fut un phénomène tardif au 19^e siècle. Les témoignages d'Ekaterina Vazem sont éclairants à ce sujet. Elle fut professeure à l'École impériale de 1886 à 1896, s'occupant de la classe intermédiaire, entre Ivanov et Johannsen. Elle quittera l'institution,

⁵⁴ Dell'Era est la créatrice de la Fée Dragée de *Casse-Noisette*. Rappelons toutefois que c'est Lev Ivanov qui assura la chorégraphie de ce ballet, Petipa étant tombé malade en 1892, au moment de sa création.

fatiguée qu'elle était d'une certaine lourdeur bureaucratique qui y régnait, la direction en étant confiée à des administratifs ayant peu de connaissance en matière d'art. Elle nous dit :

[...] à la fin des années 1880, alors que le ballet en Russie ne s'était pas encore laissé séduire par les interminables courses sur les orteils des ballerines étrangères qui nous visitaient, la danse sur pointes ne jouait pas un rôle si prédominant dans les ballets, comme elle le fera plus tard. Le travail des pointes n'était d'ailleurs autorisé que dans la classe supérieure, et il n'était même pas permis d'y penser aux élèves des classes intermédiaires et inférieures⁵⁵. (Vazem, 1985, p. 15)

Au regard de cette assertion, on peut mesurer l'impact qu'avait dû avoir cette *Belle au bois dormant*, qui déclinait tout au long de ses actes somptueux les différentes manières de ne pas toucher terre.

Figure 18 :: *La Belle au bois dormant* à sa création (1890). Au sol Carlotta Brianza en princesse Aurore, Giuseppina Cecchetti dans la reine, Félix Kschessinski en roi et Marie Petipa en fée Lilas.



Tiré du site web the Marius Petipa Society

⁵⁵ “[...] at the end of the 1880s, when the ballet in Russia had not yet allowed itself to be allured by the endless running on points of visiting foreign ballerinas, dancing *en pointe* did not play such a dominant part in ballet as it did later on. Point work was allowed only in the senior class, and pupils in the middle and junior classes were not permitted as much as to think of it.”

IV. Chutes, soubresauts et relevés du ballet français au 19^e siècle

L'arrivée à Paris des Ballets russes, en 1909, sera le moment d'une forme d'humiliation pour le milieu chorégraphique français. Émile Vuillermoz clamera : « C'est en Russie que vivent les héritiers de Vestris » (1912, p. 255). On l'a vu, cette première époque des ballets de Diaghilev réunissait sur le plateau les artistes les plus émérites du Ballet impérial. Les *Comœdia illustré* de l'époque déploient sur leurs pages les clichés de ces danseurs hors-pairs, capturant les multiples moments de grâce d'une Karsavina, d'une Gueltzer, d'un Nijinski, pour ne nommer que quelques-uns. Cet ébahissement ne se limitait d'ailleurs pas aux seules prestations des solistes :

En Russie, dans le pays du *tchin*, la hiérarchie n'existe point parmi les artistes de la danse : du moins on n'y voit point de comparses de personnages qui ne sont là que pour porter un costume, faire nombre et se grouper avec des gestes mécaniques⁵⁶. Non, la troupe vit, frémit, participe à l'action dansée ou mimée, et tels de ses artistes qui n'a point, ce soir là, un rôle en vue, ne serait pas embarrassé pour exécuter d'emblée les pas les plus complexes. (Mill Cissan., 1910, n.p.)

La France se voit ainsi vaincue sur le terrain de la danse classique qu'elle avait élaborée, ou du moins théorisée. Dans son for intérieur, une supériorité dans ce domaine semblait évidente, mais tout à coup une remise en question devenait inéluctable. Elle était d'autant plus douloureuse que ces contrées du nord n'étaient pour l'élite française qu'une incongruité barbare. Si l'obéissance passive des sujettes du tsar ne manquait pas de rassurer l'amour-propre du pays de la liberté, il fallait bien admettre la supériorité des artistes russes en la matière. Cette supériorité venait incontestablement de leur école, qui n'était autre que l'école française telle que la considérait un Christian Johannsen. La maison-mère héritait ainsi de ses fils à travers les déploiements colorés de la troupe boréale. Le public ne peut qu'être impressionné par le niveau de discipline des danseurs russes, et « [...] lorsqu'à l'Opéra nous étions admis à contempler la belle indépendance rythmique et les inépuisables ressources d'initiative de ces fières amazones ayant chacune leur sentiment personnel du temps fort, nous sentions diminuer notre orgueil de vivre en république ! » (Vuillermoz, 1912, p. 255).

⁵⁶ Le journaliste fait ici allusion aux "marcheuses", recrutées aux connaissances techniques limitées qui apparaissaient sur la scène parisienne à cette époque, pour prendre des poses et figurer autour de l'action principale.

Même si Saint-Pétersbourg n'était pas très loin, cette rencontre prit l'allure d'une surprise : « Nous connûmes l'existence de ces collèges de danses, de ces couvents de ballerines où les jeunes prêtresses de Terpsichore sont cloîtrées et élevées dans le respect de leur art et de leur gracieux sacerdoce » (*Ibid.*, p. 255). Certes, tout cela n'avait pas vraiment à voir avec le sort réservé aux petites Manchaballe, aux Mlles Cardinal⁵⁷, ou autres aspirantes à une élévation sociale par le biais des planches, telles que dépeintes dans les romans "fin de siècle". On peut s'étonner de cette stupéfaction soudaine. Comme le fait remarquer Sylvie Jacq-Mioche, entre la France et la Russie : « [...] de vrais échanges esthétiques auraient été possibles puisque Saint-Pétersbourg n'est qu'à six jours de bateau de Dunkerque, et que les voyages d'artistes sont fréquents » (Jacq-Mioche, 2010, p. 189).

Dès 1867, Théophile Gautier avait relevé l'excellence de la compagnie saint-pétersbourgeoise durant son voyage en Russie :

Leur Conservatoire de danse fournit des sujets remarquables et un corps de ballet qui n'a pas son pareil pour l'ensemble, la précision et la rapidité des évolutions. C'est plaisir de voir ces lignes si droites, ces groupes si nets qui ne se décomposent qu'au moment voulu pour se reformer sous un autre aspect ; tous ces petits pieds qui retombent en mesure, tous ces bataillons chorégraphiques qui ne se déconcertent et ne s'embrouillent jamais dans leurs manœuvres ! Là, pas de causeries, de ricanements, d'œillades aux avant-scènes ou à l'orchestre. C'est bien le monde de la pantomime, d'où la parole est absente ; l'action ne déborde pas de son cadre. Ce corps de ballet est choisi avec soin parmi les élèves du Conservatoire : beaucoup sont jolies, toutes sont jeunes et bien faites et savent sérieusement leur état, ou leur art, si vous l'aimez mieux. (p. 251)

Nous avons évoqué plus haut l'atmosphère quasi-sacrée qui régnait dans ce "couvent de la danse" qu'était l'École impériale. Les témoignages d'un Fokine, d'une Karsavina ou d'un Legat expriment tous une sincère reconnaissance envers des maîtres cultivés, remplis de leurs missions, et qui enseignaient à la perfection.

Les méthodes étaient très progressives. On consacrait les premiers six mois uniquement à la barre. Puis, à la moitié de l'année, on allait au milieu pour refaire les mêmes exercices. Le procédé était lent et ennuyeux, mais Fokine le trouva cependant utile et pas trop pesante cette gymnastique dénuée d'art, car heureusement, les occasions de participer aux spectacles et d'être

⁵⁷ *Les petites Cardinal* est un roman de Ludovic Halévy, paru en 1880, qui relatent les aventures de deux sœurs, Virginie et Pauline, danseuses à l'Opéra de Paris, désireuses de monter dans la société. *Les petites Manchaballe*, reprend ce même thème, en 1893, sous la plume de l'écrivain Richard O'Monroy.

en contact avec un “résultat” étaient fréquentes. On emmenait en ce cas les élèves en calèche au théâtre, vêtus de leurs uniformes impériaux, signes de la protection du tsar. Alexandre III assistait lui-même aux examens de danse avec sa famille, et partageait ensuite la table du dîner avec les étudiants de manière informelle (Fokine, 1961, p. 29). La discipline était très stricte, voir un peu oppressante, mais totalement adaptée aux aspirations artistiques supérieures qui animaient ces jeunes recrues. Il était interdit de parler entre filles et garçons. Ils dansaient parfois ensemble, sans se regarder...

La *rue du Théâtre*, où avait lieu les cours, bénéficiait de larges et beaux studios, parfois pour juste quatre étudiants. Le travail académique n'était pas poussé, mais l'organisation générale permettait un niveau d'instruction correct. Si l'entraînement était intense et la participation des élèves aux spectacles du soir fréquente, le système d'internat permettait d'éviter les fatigues inutiles.

Le règlement de l'école exigeait d'avoir dix-huit ans pour pouvoir être engagé dans la compagnie⁵⁸. Les élèves avaient donc tout le temps de mûrir leur talent, et également de pouvoir atteindre un niveau de soliste. Le corps de ballet comprenait environ cent-quatre-vingts membres, majoritairement des danseuses. La hiérarchie, au-delà des simples membres du corps de ballet, était constituée de la manière suivante : coryphée, deuxième danseur, premier danseur, Étoile (Prima ballerina pour les femmes) et, exceptionnellement, Ballerina assoluta.

A. Pendant ce temps, à Paris : l'Académie nationale de danse

Il est intéressant de comparer ces conditions exceptionnelles avec la situation des petits rats parisiens à la fin du 19^e siècle. Berthe Bernay nous informe sur ce sujet dans son ouvrage *La Danse au théâtre* (1890). Elle est alors la professeure des externes, soit les fillettes, partageant un studio plutôt exigu (la classe B de l'Opéra de Paris) avec M. Stilb, qui se charge des garçons. Ces petites classes ont lieu de neuf heures à midi.

Elle aurait sans doute été ébahie si elle avait connu, toute jeune, les facilités et les attentions dont jouissaient les protégés du tsar dans leur apprentissage de la danse. Elle-même venait du quartier populaire de Belleville. Nombre de ses camarades étaient issues également des

⁵⁸ Cela inquiéta grandement Karsavina qui à la fin de ses études n'avait que dix-sept ans. On dérogea à la règle pour la jeune danseuse qui put intégrer la compagnie, directement en tant que coryphée.

quartiers pauvres de la capitale. Durant son apprentissage, les leçons se prenaient rue Richer (qui abritait également le dépôt des décors de l'Opéra de Paris). Quittant son logis à huit heures, elle y allait à pied, n'ayant pas les moyens de se payer l'omnibus. Parfois, elle devait se rendre aux répétitions, rue Drouot, jusqu' à deux heures. Les jours de spectacle, on faisait l'appel au théâtre à huit heures du soir. On finissait à minuit et il lui fallait repartir, somnolente, à pied jusqu' à Belleville, pour se relever le lendemain aux aurores⁵⁹.

L'école gratuite avait amené un public issu de milieux modestes en tant qu'aspirant à la *Cour de Terpsichore*. Les rats évitaient ainsi d'aller travailler dans des ateliers ou des manufactures (le travail des enfants était normal à cette époque), mais le salaire n'était pas pour autant meilleur dans ce *Palais des mirages*. On espérait toutefois, notamment pour les filles, qu'elles soient remarquées et protégées par quelque gentilhomme. Ces enfants exploités au pays de la civilisation et de la liberté pouvaient aussi se consoler en nourrissant l'espoir d'une improbable mais possible gloire.

Figure 19: Cliché Mairet. (ca. 1897). Classe de M. Stilb en compagnie des élèves de Mlle Bernay.



Revue l'Illustré théâtral (vol. 3), 16 janvier 1897, p. 6. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

⁵⁹ Jusqu' aux années 1820, on recruta les enfants dans le quartier de l'Opéra. Plus tard ils habitèrent très souvent dans les faubourgs, nécessitant ces longs trajets à pied. Les voyages ne seront pas rémunérés avant 1912 (Delattre et Glon, 2015, pp 10-11).

Avec la création de l'École de danse, en 1713, Louis XIV avait instauré les conditions nécessaires à la vie d'une troupe de danseurs de haut niveau et leur reconnaissait une pleine reconnaissance institutionnelle. L'enseignement gratuit qui y était dispensé était alors réservé à des danseurs adultes. Il faudra attendre 1784 pour qu'elle devienne la première école de danse professionnelle du monde occidental en s'ouvrant aux enfants de moins de douze ans. Elle se proposa alors d'accueillir une soixantaine d'élèves afin de « fournir des sujets de qualité » au corps de ballet de l'Académie royale. On constituait ainsi, dans le même temps, une réserve d'enfants, sous contrats d'apprentis, aptes à tenir des rôles de cupidons, d'anges accrochés à des filins, ou de lutins faisant des acrobaties, puis de nymphes, de satyres, de bergers ou de bergères quand ils devenaient adolescents. À l'époque de Bernay, les *petits rats* ne pouvaient plus prétendre à des appointements fixes pour ce travail et ils se contentaient d'un franc de *feux* pour la répétition et un pour le spectacle. Ces sommes restaient importantes dans les revenus des foyers : « [...] pour quelques-unes qui guettent le vieux monsieur, combien de ces fillettes, des enfants presque, sont les soutiens de nombreuses familles trop largement bénies par le Ciel ! » (Colombier, 1898-1900, p. 5). Ainsi, en 1873, alors que l'Opéra de la rue Le Peletier avait brûlé⁶⁰ et que l'on attendait l'inauguration du Palais Garnier, de nombreux parents écrivirent des lettres de demande d'autorisation au directeur Olivier Halanzier afin que leurs progénitures puissent participer, hors des programmations de l'Opéra, à la féerie *les Bibelots du Diable*, présentée alors au Théâtre de la Renaissance (BmO, 19/721). Certains spectacles étaient plus lucratifs que d'autres, et les familles les attendaient pour améliorer le repas quotidien. La récompense, c'étaient les vols d'anges de *Faust* :

C'était follement amusant de se balancer dans les airs sous les traits des chérubins chargés d'emporter « au sein des cieux » l'âme pénitente de Marguerite. Comme nos interventions angéliques se produisaient tout à la fin de l'opéra, nous devions attendre le baisser du rideau pour redescendre des cintres, ce qui nous faisait partir très tard. Ces soirs-là on touchait un « feu » de cinq francs. Une fortune ! (Mérode, 1985, p 73)

Pour trois francs, on devait se barbouiller en noir pour paraître dans les négrillons de *Aïda* (Néronde, 1902, p. 96). L'opéra de Scribe et de Meyerbeer *le Prophète* n'était pas inintéressant non plus, pécuniairement parlant, pour les familles de petits rats. Ils représentaient des petits bataves au 3^e acte, glissant sur un étang glacé dans une forêt de Westphalie⁶¹. Le divertissement

⁶⁰ Dans l'incendie de l'Opéra de la rue Le Peletier, le 28 octobre 1873, 5200 costumes furent perdus, des partitions d'orchestre, ainsi que quinze décors de grands ouvrages.

⁶¹ En 1937, Frederick Ashton oubliera le contexte historique de l'ouvrage, inspiré de la vie de Jean de Leyde, pour en faire un charmant divertissement encore donné au Royal Ballet de Londres : *les Patineurs*.

exigeait une formation spéciale qui persista durant de longues années et qui avait son lieu dédié au sein du Palais Garnier : la *Salle de patinage*. Celle-ci, située juste au-dessus de la salle du théâtre, était en effet destinée à faire maîtriser le sport du même nom par les élèves impliqués dans l'ouvrage. C'est ainsi que les mardis, de deux heures à trois heures, les petits rats s'entraînaient sous l'œil attentif de M. Salomon. Ils pouvaient là encore gagner trois francs par spectacle, au vu des difficultés supplémentaires et du long temps à rester sur scène. Les répétitions en patins à roulettes ne manquaient pas de leur laisser des souvenirs mémorables.

Pour rentrer dans le monde du travail, on n'avait donc nullement besoin d'avoir atteint sa majorité. Celle-ci était fixée à vingt et un ans, et les parents signaient les contrats de leurs progénitures jusqu' à cet âge, même si, au 19^e siècle, on considérait que l'enfance se terminait vers seize ans (Delattre et Glon, 2015, p. 12). En 1869, Berthe est engagée comme quadrille (elle a alors treize ans) pour 600 francs par an ; elle gravit les échelons pour devenir petit sujet en 1876, pour une rémunération de 2000 francs ; ses appointements atteignent 6000 francs en 1879 ; puis, sous Vaucorbeil, ils culminent à 6800 francs par an en tant que premier sujet, pour redescendre progressivement à 5200 francs (1887) et, sans transition, à 3000 francs (1888) sous le règne de Ritt et Gailhard. Bernay blâme moins ses patrons que le gouvernement qui, en ayant donné aux directeurs de l'Académie nationale de musique un statut d'entrepreneurs, avaient rendus dépendants leur personnel de leur recherche de gains et de notoriété (Bernay, 1890, p. 17).

A partir de 1860 un médecin fut intégré à la sélection des enfants de l'école. Plus tard, ces docteurs contribuèrent à améliorer le sort réservé aux jeunes élèves : « en 1894 — à l'époque où se diffuse la pensée hygiéniste — c'est un médecin qui dénonce les conditions d'encadrement, de sécurité et d'hygiène dans lesquelles évoluent les élèves de la danse, qu'il décrit comme analphabètes, incultes, s'alcoolisant à la buvette... » (Delattre et Glon, 2015, p. 12). Si dès 1860 les *petits rats* étaient supposés présenter un certificat de scolarisation jusqu'à l'âge de douze ans, beaucoup ne fréquentaient aucune école élémentaire. Ce n'est qu'au début du 20^e siècle qu'une classe sera ouverte pour eux à proximité de l'Opéra Garnier (*Ibid.*).

Un homme de cœur, puissant, interviendra peut-être pour dire aux législateurs qui s'occupent du travail des enfants employés dans l'industrie, qu'il y a, à côté de ceux pour qui ils votent des lois secourables, d'*affreuses misères* — le mot n'est pas exagéré — qui, pour être ignorées du plus grand nombre, n'en frappent pas moins d'autres enfants aussi dignes au moins d'être secourus que ceux-là à qui le gouvernement a accordé une protection, si juste d'ailleurs. (Bernay, 1890, pp. 10-11)

La danse théâtrale réclamant une forme de surmenage, elle peut vite devenir une corvée quand l'aspect du plaisir a disparu. Bernay présente son métier comme un travail ingrat et s'étonne que l'Opéra arrive encore à recruter. Il pèse également une forme de discrédit et un a priori de bêtise sur cette activité. Ainsi, un "Vieil abonné" brosse des portraits souvent cruels des demoiselles de l'Opéra, comme celui-ci de Mlle Lobstein :

Gentillette ; mais ne crois pas qu'elle ait inventé le *zundnadelgewehr* ou la machine à vider les lapins. Quelqu'un lui demandait :

— Vous êtes Allemande, n'est-ce pas ?

— Oui, monsieur.

Et elle ajoute naïvement :

— Est-ce que cela se voit de la salle ? (Vieil abonné, p. 247)

On remarque les tendances souvent infantilisantes de certains commentaires, qui se perpétuèrent au 20^e siècle, comme celui-ci sur des danseuses un moment bavardes en répétition : « On conçoit que toutes ces gentilles petites langues aient besoin de se remuer, jalouses qu'elles sont des jolis petits pieds qui se trémoussent tant et plus ; elles veulent prendre leur revanche » (Genest, 1920, p. 262).

Les ballerines sont facilement exposées aux tentations dans une profession mal rétribuée et exigeant de nombreux sacrifices. Si, pour certaines, la danse est un art dont on vit exclusivement, celles qui s'y consacrent moins trouveront d'autres ressources, avec la bénédiction de leurs directions, en raison des économies qu'elles leur permettent :

Ces demoiselles [du corps de ballet], presque toutes, abandonnent leurs appointements à leurs femmes de chambre ; elles ont bien d'autres moyens d'existence ! Combien, parmi elles, qui, avec 600 francs par an, ont chevaux, voitures, domestiques, maison à la ville et à la campagne, et qui dépensent 20,000 francs pour leur toilette ! Hélas ! Toutes ces californiennes qui se servent ainsi de l'Opéra comme d'un piédestal, un jour peut-être seront trop heureuses de retrouver une ressource si dédaignée jadis. (Boigne, 1857, p. 362)

Mais celles qui se vouent à leur métier se retrouvent souvent épuisées, pauvres et fanées trop vite, à l'âge où elles seraient censées s'épanouir.

L'ouvrage de Meunier nous renseigne sur la composition du corps de ballet à son époque, mettant en relief une organisation hiérarchique assez similaire à celle des Russes, expliquée au chapitre précédent, mais avec un mode de fonctionnement un peu différent (Meunier, 1931,

p. 123). Antonine y distingue deux groupes : le *personnel* et les *artistes* de la danse. Le *personnel* comprend à la fois les élèves, le second quadrille, le premier quadrille et les coryphées⁶². L'ensemble des *artistes* inclut les petits sujets, les grands sujets, les premières danseuses et les Étoiles⁶³. Cette classification conforte une vision d'un corps de ballet composé principalement de mineurs, parfois à peine sortis de l'enfance. Le *personnel* semble être un "petit personnel", ne méritant pas encore le statut d'artiste. Les professeures Mme et Mlle Théodore, dans leurs rapports à la direction, évaluent souvent leurs ouailles sur leur "docilité", considérée comme une qualité (BmO, 19/688, 19/689). La mère et la fille étaient alors (dans les années 1879-1880) en charge des quadrilles et des jeunes enfants. Les *rats* deviennent seconds quadrilles souvent très jeunes (à treize ans, nous l'avons vu, dans le cas de Berthe Bernay), et peuvent à ce moment-là prétendre à des appointements fixes. On était loin d'attendre leurs dix-huit printemps pour les intégrer dans la compagnie, comme c'était le cas en Russie⁶⁴. On peut comprendre l'omniprésence des mères dans les tableaux de Degas, veillant aux éventuels "faux pas" (qui ne ressortiraient pas de l'art chorégraphique) de leurs progénitures. C'est le passage de coryphée à sujet qui marque une réelle différence de statut entre les danseuses. L'élève devient alors pleinement considérée comme faisant partie du personnel artistique, contrairement à nos jours où c'est l'engagement dans la compagnie, après la première division de l'École, qui confère à la danseuse, ou au danseur, le statut d'artiste du ballet. Au cours du 20^e siècle, l'École de danse de l'Opéra de Paris se rapprochera de plus en plus du modèle russe, sans toutefois le copier : un système d'internat sera mis en place, le nombre de divisions sera augmenté, l'enseignement général sera favorisé, d'autres disciplines seront rajoutées au cursus.

À chaque grade, obtenu à travers les examens semestriels, est dévolue une fonction très précise : les quadrilles fournissent les groupes des plans secondaires tandis que les coryphées sont les cheffes de file des mouvements d'ensemble. C'est à cet échelon que la danseuse « [...] est placée de façon à voir la salle et surtout à être vue. Dès lors, elle connaît les joies du clignement d'yeux et du petit signe adressés aux amis reconnus aux fauteuils d'orchestre » (Néronde, 1902, p. 96). Maigre satisfaction après ces nombreuses années d'effort... Antonin Proust fait une

⁶² Dans les règlements de 1860 et 1872 ces grades sont ceux du *corps de ballet*.

⁶³ Le rang d'étoile fut officiellement reconnu en 1938 lors de son attribution à Solange Schwartz et, en 1941 pour les hommes, avec la nomination de Serge Peretti. Cependant, tout comme dans l'ouvrage de Meunier, on retrouve le terme très régulièrement dans la littérature du 19^e siècle, étant appliqué aux vedettes féminines.

⁶⁴ À l'Opéra de Paris, on continuera à embaucher de jeunes élèves en cas de talent exceptionnel. Ainsi dans ma promotion, en 1979, furent engagés Marie-Claude Pietragalla et Éric Vu-An qui n'avaient que quinze ans à leur entrée dans le corps de ballet. Une dérogation leur était nécessaire.

analyse approchante dans la revue *Le Théâtre*, de ce moment dangereux dans la carrière de l'artiste, soudain exposée aux lorgnettes des habitués :

Les coryphées sont déjà des adultes. Les coryphées traversent l'âge où, pour employer le langage allégorique cher à nos pères, le travail doit lutter contre les tentations de l'amour et de la richesse. C'est là un tableau qui pourrait être peint sur les parois des salles du septième étage à l'Opéra, si ce septième étage était décoré de peintures comme le grand foyer de la Danse. (Proust, 1898, p. 7)

Les petits sujets dansent en groupes de huit à douze danseuses ; les grands sujets apparaissent au premier plan en plus petits groupes ; les premières danseuses interprètent les solos et doivent être aptes à remplacer les étoiles, qui sont titulaires de leurs rôles. On a vu, à l'occasion des analyses précédentes des divertissements d'opéra, à quel point cette hiérarchie stricte et quasi militaire influençait l'organisation des chorégraphies.

Quand Meunier était dans le corps de ballet le découragement parmi les danseuses, dû à l'absence de perspectives de carrière et au manque d'avancement, causa pas mal de départs chez les éléments les plus doués. Il fallait compter de quinze à vingt ans pour grimper dans cette hiérarchie, à travers des examens difficiles (Emmanuel, 1984, p. 221). Les places étaient chères, et jalousement gardées par les ballerines les plus hautes gradées. Le journaliste de *l'Illustré théâtral* suggéra alors de copier les méthodes viennoises, en envoyant à la retraite les danseuses au-delà de trente-cinq ans. Hansen réplique :

Les ballets, à Vienne [...] n'ont presque plus aucun rapport avec notre danse. Ici, nous faisons de l'art, nous brodons des pas, des divertissements sur la musique du compositeur. Là-bas on prend des airs de valse, de polka, on choisit les motifs les plus dansants et les ballets ressemblent à des spectacles de music-hall, deviennent prétexte à mise en scène. Pour cela, point n'est besoin d'artistes, il suffit d'avoir de jolies marcheuses. Nous, nous faisons de l'art vraiment. (« Chez les danseuses à l'Opéra », 1897, p. 9)

L'orgueil de la maison subsistait, malgré les difficultés. Gailhard venait alors d'amener à l'Opéra les jeunes Carlotta Zambelli et Clotilde Piodi, aux talents indéniables. Ceci provoqua tout de même de nombreuses récriminations, non seulement de la part du corps de ballet mais aussi des abonnés et des gens influents. Le journaliste se demande si Gailhard aurait alors le courage de promouvoir des sujets émérites dans des rôles d'étoile. On l'a vu, ce fut le cas en 1904 pour les prises de rôle du divertissement de *Faust*. Mais cette pratique rare pouvait elle aussi provoquer l'indignation d'une partie du public. Zambelli arriva à s'imposer petit à petit,

malgré le terrain non propice alors à la réception d'artistes étrangères dans le corps de ballet : « [Elle] réussit à l'Opéra tant par le prestige de son art incontesté qu'en raison d'une affabilité — et d'une dignité de comportement — qui lui gagnèrent l'estime de tous, même de celles qui l'avaient, sans trop de joie, vue prendre la tête du corps de ballet » (Mérode, 1985, p. 105).

Figure 20: Cliché Mairret. (ca. 1898). De gauche à droite Mlles Zambelli, Boos, Vangøthen et Piodi.



Tiré de *La danse à l'Académie nationale*. Revue *Le Théâtre*, décembre 1898, p. 12

B. Méphisto boude le bal

La direction de Pedro Gailhard (Opéra 1884-1907) est souvent associée à une période de *décadence du ballet français*. C'est, en tout cas, l'intitulé qu'Ivor Guest accole à son long mandat à la tête du Palais Garnier. Et il n'est pas le seul historien de la danse à proférer cette consternation. Cette opinion fait à peu près consensus. Hélène Laplace-Claverie étend toutefois la faute aux directeurs qui l'ont précédé :

Il faudrait parler ici du rôle néfaste joué par des hommes comme Olivier Halanzier, Auguste Vaucorbeil et surtout Pedro Gailhard, ce dernier ayant régné sur l'Académie de musique quasiment sans interruption de 1885 à 1906 pour le plus grand malheur du ballet classique. (2001, p. 74)

Chanteur émérite, doué d'une voix de basse profonde, Gailhard fut le premier artiste lyrique parvenu à la tête de l'Opéra de Paris. Le bilan de son mandat est extrêmement positif quand il est explicité à partir d'autres points de vue. Né à Toulouse, où il commence son éducation musicale, il remportera trois premiers prix au Conservatoire de Paris, en 1867. Il brilla particulièrement dans le rôle de Méphisto du *Faust* de Gounod. Ses qualités de comédien lui autoriseront une palette de personnages impressionnante. Artiste populaire, on lui offrit, à la mort de Vaucorbeil, la position de directeur de l'Opéra en tandem avec Eugène Ritt. C'est ce dernier qui aurait été à l'initiative de cette collaboration. Ritt avait la réputation d'être un excellent homme d'affaire et, Vaucorbeil ayant essuyé de gros déficits, on comptait sur lui pour relever la situation difficile de l'Académie de musique. Une épidémie de choléra vint compliquer le début du mandat des deux hommes. Malgré les pertes, ils montèrent tout de même, en 1885, à la fois *Rigoletto* de Verdi, *Sigurd* de Reyer et *le Cid* de Massenet.

Au terme de leur mandat ils enregistrent un gain de 1 300 000 francs environ. Ils purent bénéficier de l'Exposition universelle de 1889 et de ses trente-trois millions de visiteurs. Indéniablement, ils enrichirent le répertoire de nombreuses œuvres : *Patrie !* de Paladile (1887), *La Dame de Monsoreau* de Salvayre (1888), *Roméo et Juliette* de Gounod (1888), *Ascanio* de Saint-Saëns (1890), et ils eurent le courage de programmer le *Lohengrin* de Wagner le 16 septembre 1891, ce qui donna lieu à des lâchers de boules puantes dans la salle. En résumé, un excellent bilan tant artistique que financier. Malgré leurs succès, les deux directeurs devront céder la place à Eugène Bertrand, à la suite de dissensions avec le gouvernement. Le journal *Le Ménestrel*, qui cherchait leur perte depuis longtemps, s'en réjouit.

Le début du règne de Bertrand, en 1892, verra l'entrée au répertoire du *Salammbô* de Reyer et du *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Pour pallier les difficultés financières, Bertrand avait fondé à son arrivée une société pour exploiter l'Académie avec l'aide de différents commanditaires qui lui apportèrent un million de francs. Cela ne l'empêchera pas d'accuser une perte de 459 027,28 francs à la fin de cette même année et il appela Gailhard, qui s'était montré un excellent gestionnaire, à son secours.

Ils enregistreront régulièrement des bénéfices (25 000 francs chaque année environ). Leur collaboration est aussi une grande réussite artistique en ce qui concerne le répertoire lyrique. On programme beaucoup Wagner (*l'Or du Rhin*, *la Walkyrie*, *les Maîtres-Chanteurs*), à côté de *l'Othello* de Verdi ou du *Thaïs* de Massenet. Bertrand meurt en décembre 1899 et Gailhard se retrouve seul comme directeur de l'institution, fonction qu'il exercera jusqu'en décembre 1907. Il participe à une certaine internationalisation du répertoire. Auparavant les ouvrages étaient

français ou les compositions créées expressément pour l'Académie. Il met à l'affiche le *Siegfried* et le *Tristan et Isolde* de Wagner, mais aussi *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart ou le *Paillasse* de Leoncavallo.

Gailhard mettait en scène lui-même les ouvrages et dirigeait chaque répétition :

On travaillait même le dimanche en soirée, raconta Henri Büsser. Le bon Pedro Gailhard, à la voix tonitruante, venait tous les jours à l'avant-scène pour faire travailler ses artistes. Ne l'ai-je pas vu pendant près de deux mois faire travailler la cantatrice Marthe Chenal qui devait débiter dans Brunhilde de *Sigurd*? (cité dans Gourret, 1984, p. 153).

Malgré l'Exposition universelle de 1900, durant cette dernière période en solitaire le bilan budgétaire fut moins glorieux, même s'il resta toujours équilibré. En 1903, les travaux préliminaires à la construction du métropolitain avaient rendu l'accès au bureau locatif de l'Opéra difficile, ce qui occasionna une baisse des recettes. Les voitures furent interdites et les piétons n'osaient pas trop s'aventurer sur le sol boueux. Gailhard ne demanda pas toutefois de dédommagement au gouvernement, estimant que ce nouveau transport, dans le futur, participerait au prestige du théâtre qu'il dirigeait (Stoullig, 1904, p.16).

On le voit, ce bilan établi principalement par Jean Gourret (1984, pp. 150-153) redore plutôt le blason du chanteur. Gailhard fut un des rares directeur de l'Opéra à ne pas faire faillite, en dépit de circonstances souvent difficiles. Les ateliers de décor de la rue Richer brûlèrent en 1894, le laissant avec le nombre restreint des productions qui avaient pu être entreposées au Palais Garnier avant l'incendie⁶⁵. Vaucorbeil avait déjà alerté, en 1882, la Commission du budget des conditions insalubres du stockage des toiles et des costumes, sans avoir été entendu (Dupêchez, 1984, p. 108). À cette époque, l'Opéra est toujours assimilé à une entreprise privée et ce sont les directeurs qui assumeront les frais destinés à remettre sur pied les productions disparues. De nouveaux ateliers seront construits boulevard Berthier, bien plus loin du Palais Garnier, ce qui impliquait des dépenses supplémentaires à la direction car les décors étaient transportés de nuit. L'exubérant théâtre fut aussi un bâtiment rapidement inadapté à ses fonctions. La vétusté de la machinerie et du système d'éclairage, le nombre limité de studios de répétitions, représentaient

⁶⁵ Voici la liste des décors brûlés dans l'incendie du dépôt de décor de la rue Richer en 1894 : Guillaume Tell, L'Africaine, La Juive, Le Prophète, Aïda, Rigoletto, Robert le Diable, Patrie, La Dame de Monsoreau, Le Cid, Le Tribut de Zamora, Lucie de Lammermoor, Hamlet, Le Freischütz, Ascanio, Henry VIII, La Muette de Portici, Don Juan, La Favorite, Le Trouvère, Polyeucte, Roméo et Juliette, tout juste reconstitué ; et les ballets Coppélia, La Korrigane, La Source, La Tempête, La Farandole, Yedda, Le Fandango, Sylvia.

autant d'inconvénients pour optimiser l'emploi du lieu. La prise en charge de travaux qui auraient pu assurer son meilleur fonctionnement fut refusé par l'administration.

Malgré l'augmentation des coûts de production après l'incendie de la rue Richer, la subvention de 800 000 francs allouée par l'État restera la même. Elle ne bougera pas d'ailleurs entre 1871 et 1914. Toutefois, et comme le spécifie le cahier des charges de Gailhard :

Le directeur sera tenu de diriger l'Opéra avec la dignité et l'éclat qui conviennent au premier théâtre lyrique national. L'Opéra devra toujours se distinguer des autres théâtres par le choix et la variété des œuvres anciennes ou modernes qui y sont représentées, par le talent des artistes, comme par le goût et la valeur artistique des décorations des costumes et de la mise en scène. (cité dans Boulanger, 2019, p. 280)

Si le directeur devait fournir lui-même un apport, il avait la possibilité de créer une société en commandite simple afin de réunir et de gérer les fonds nécessaires à l'exploitation du lieu (article 3 du cahier des charges de 1900, cité dans *Ibid.* p. 303). Cela rendait parfois sa tâche difficile, car il était aussi dépendant de ces commanditaires (pour la plupart de riches abonnés), qui cherchaient parfois à se mêler des programmations, des distributions, et pouvaient freiner les élans novateurs :

Avec la fin de l'ère Gailhard, meurt une catégorie d'abonnés dont le style fleuri et brillant ne se reverra plus. Les trois premiers rangs de l'orchestre leur appartiennent. Il y a le richissime poète Stephen Liegeard, le sosie de Rodin qui est un certain docteur Moutin, le comte Adhénaume de Chevillard avec canne à pommeau doré, le banquier Nonnès surnommé « la mort aux rats » pour ses ravages dans le corps de ballet, le fondateur de la Société des artistes et amis de l'Opéra, le comte Issac de Camondo, qui guette avec passion contre-*ré* et jetés-battus, au point que pour ne pas s'éloigner de l'Opéra, il loge en face de l'entrée des artistes. (Dupêchez, 1984, p. 110)

Mais qu'en est-il du ballet dans tout cela ? Certes Gailhard ne fit pas faillite, comme il se doit, à la tête de l'Opéra de Paris, et il sut certainement mener son affaire avec des dons artistiques incontestables. Mais cela se fit aussi au détriment des créations chorégraphiques : les années 1884, 1885, 1887, 1888, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1898, 1899, 1901, 1903, 1904 et 1906 ne virent aucun nouveau ballet mis à l'affiche. Si les cahiers des charges des directeurs précédents spécifiaient l'obligation de présenter au public un certain nombre d'actes d'opéra et parallèlement un équivalent ou un nombre légèrement inférieur d'actes dédiés à l'art du ballet, celui de Gailhard est bien plus flou à cet égard :

Article 9. Toutes les sortes de drame lyrique et de ballet pourront être représentés sur la scène de l'Opéra

Article 11. Le directeur sera tenu de faire jouer pendant la durée de son exploitation six ouvrages inédits de compositeurs français en trois, quatre ou cinq actes, plus six autres ouvrages inédits de compositeurs français en un, deux ou trois actes. Il devra en outre représenter, dans la période qui s'étendra du 1^{er} janvier 1901 au 31 décembre 1906 trois grands ouvrages à son choix, non représentés à l'Opéra en trois, quatre ou cinq actes. (Boulanger, 2019, pp. 304-305)

Un état d'esprit nationaliste semble primer alors sur le partage des parts entre l'art d'Erato et celui de Terpsichore.

Les choses auraient pu être pire. La volonté gouvernementale semble bien faible en ce qui concerne l'enseignement de la danse. Le cahier des charges de 1900 préconise l'emploi de « Deux maîtres de ballet, un professeur de perfectionnement et de danse, un professeur pour le corps de ballet et les enfants, un professeur de pantomime » (*Ibid.*, p. 309). Bienheureusement, ce personnel insuffisant est augmenté dans la réalité. Les *Annales du théâtre et de la musique* de 1898 recensent dans le domaine. « 2 maîtres de ballet ; 1 professeur de perfectionnement, ; 4 professeurs de danse ; 1 professeur de pantomime » (Stoullig, 1898, p. 40), soit trois professeurs de plus. Le service danse continuera de fonctionner sur cet effectif d'enseignants dans les premières décennies du 20^e siècle.

Gailhard ne se désintéressa pas totalement de la question chorégraphique. C'est d'ailleurs par la danse qu'il devint auteur. Il signera en effet l'argument de *la Maladetta* (1893), inspiré d'une légende de son sud-ouest natal, mis en musique par Paul Vidal, et chorégraphié par Joseph Hansen. C'est un « [...] livret poétique et de bon goût. L'acte blanc qui le termine est original et curieux ; le dénouement est impressionnant » (Darcours, 1893, p. 3). Le ballet fut présenté 176 fois à l'Opéra de Paris, durant 34 années. Il semble qu'il ne vieillira pas si bien que cela, si l'on en croit cette critique de Levinson, à l'occasion d'une reprise montée par Léo Staats : « Sans doute, je constate avec vous que la conception scénique de ce ballet porte l'empreinte de la plus basse époque du siècle dit "stupide" » (Levinson, 1924a, p. 88). Selon M. Gilbert Mayer, la variation masculine de *la Maladetta* était encore donnée aux examens dans les années cinquante. L'argument reprend certaines scènes de *Nadia* qu'Hansen avait créé en Angleterre, comme le passage des Grottes de Gargas qui trouve son origine dans les grottes de stalactites animées des mines d'argent du ballet londonien. Ces stalactites pouvaient-elles prétendre à un feu supplémentaire devant leurs collègues stalagmites ? Je ne peux informer cette question...

Le *poème* rappelle celui de la *Reine des Neiges* de Hans Christian Andersen, transposé dans les Pyrénées. La Fée des Neiges (Mauri) y rivalise avec Lilia (Subra) pour l'amour de Cadual (Ladam). Mauri y apparaît à la fois en fée et en gitane, notamment dans la danse de l'amphore⁶⁶ qui rappelle celle de Manu dans *la Bayadère*. Pour la première fois, les deux étoiles apparaissent en même temps sur la scène de l'Opéra :

Avant le lever du rideau, la salle était divisée entre « mauristes » et « subristes », c'est-à-dire entre partisans de Mlle Rosita Mauri et de Mlle Subra : l'une personnalisant la danse caractéristique, passionnée, fiévreuse qui nous vient des pays du soleil ; l'autre représentant la pure, poétique, délicate chorégraphie classique, noble et légère, dont les classes de l'Opéra sont le Conservatoire. (Bourgeat, 1893, p. 101)

On salut les costumes de Charles Bianchini (Bianchini, 1893), les décors de Marcel Jambon et les danses « absolument exquis » de Joseph Hansen : « Ce ballet n'eût-il que les variations de Mlles Mauri et Subra qu'il expliquerait le succès. Les deux sont ravissantes » (Thémines, 1893, p. 1). On s'extasie moins sur l'exécution du corps de ballet :

M. J. Hansen a composé et réglé des pas d'un intéressant caractère ; mais l'exécution des ensembles est si médiocre sur notre première scène qu'on peut à peine les apprécier. Nos demoiselles du corps de ballet en prennent vraiment trop à leur aise ; il n'y a plus aucune précision dans leurs mouvements ; les têtes, les bras, les jambes vont au hasard et sans aucune satisfaction pour l'œil. [...] si les choristes ne chantaient pas avec plus d'ensemble que ne sautent les ballerines, ce serait à désertier la salle. (Darcours, 1893, p. 3)

Il faut dire qu'à la répétition pré-générale la moitié des danseuses manquaient à l'appel. Hansen considère le corps de ballet de l'Opéra de Paris comme « un des plus indisciplinés et des plus flegmatiques qui soient en Europe » (Tout-Paris, 1893, p. 1).

Le chorégraphe belge fut intimement lié, pour le meilleur et pour le pire, au long règne de Gailhard. Il œuvra à l'Opéra de Paris pendant vingt ans, de 1887 à 1907, date de sa mort. Aucun de ses ballets n'a survécu, ce qui tend à jeter un discrédit sur son œuvre. Il n'en reste pas moins un chorégraphe important de cette période déconsidérée, un professionnel confirmé, prolifique et demandé internationalement. Ignoré par la plupart des historiens pendant très longtemps, Jane

⁶⁶ Celle-ci deviendra le « pas des pots-de-vin », dans le contexte du scandale de Panama qui fait alors la une des journaux.

Pritchard lui a toutefois consacré une étude en 2008, *The Great Hansen*, qui alimente ici mon propos.

Sa carrière se partagea entre la Belgique, la Russie, l'Angleterre et la France. Tout comme Arthur Saint-Léon, il jonglait avec le système des saisons adopté par les maisons d'opéra pour pouvoir travailler dans deux ou trois villes différentes dans la même année. Il s'était frotté également à un théâtre plus populaire, chorégraphiant par exemple *le Voyage dans la Lune* d'Offenbach à Moscou, avec la célèbre Virginia Zucchi, après avoir monté *le Lac des Cygnes* et *Coppélia* au Bolchoï. C'est dans sa version que ce dernier ballet fut présenté pour la première fois en Russie. En Angleterre, il se partagera entre le Royal Italian Opera et l'Alhambra, à Leicester square. Ce dernier théâtre présentait des opérettes et des variétés, incluant pas mal de ballets indépendants. Il y présentera notamment *the Swans*, non pas sur la musique de Tchaïkovski qu'il avait pourtant déjà mis en mouvement, mais sur celle de Georges Jacobi, le compositeur de l'Alhambra. Son esthétique oscille entre le style français post-romantique et le ballo-grande italien, mis à la mode dès 1883, à Paris, par le fort prisé Éden-Théâtre (Pritchard, 2008, p.102).

Son ballet *Cupid*, qui ne cache pas l'influence de ce nouveau genre, reçoit des critiques très favorables. On peut lire dans le *Daily Telegraph* :

Le si vanté Éden-Théâtre de Paris n'a jamais présenté de tableau scénique plus brillant ni plus efficace que celui dans lequel Signorina Bessone, dans un attirail de ballet des plus modernes, est flanquée d'Amours, d'Esprits de la Nuit, de divinités mythologiques et quasi-mythologiques, et par moment de Romains trompétant des notes de triomphe de leurs lituus et de leurs buccins⁶⁷. (*Ibid.*, p. 103)

Comme dans *Excelsior*, ce ballet de Manzotti qui fit les beaux jours de ce même "Éden", Hansen met en scène une procession des quatre continents réunissant Zoulous, indiens d'Amérique du Nord, Nautch (danseuses indiennes), guerriers turcs et Néo-Zélandais. Bref, un concentré d'Exposition universelle destiné à la scène, dans le goût d'une Belle Époque flirtant entre colonialisme et culte du progrès. On y remarque le mode de l'énumération, d'une forme d'inventaire relevant du savoir encyclopédique que l'on retrouve à la même époque dans les romans géographiques de Jules Verne, ou même chez Huysmans, le père adoptif de Meunier.

⁶⁷ The much-vaunted Eden Theatre in Paris has never presented a more brilliant or effective stage picture than that in which Signorina Bessone, in the most modern attire of the ballet is flanked by Cupids, Spirits of the Night, mythological and quasi-mythological deities, and by accent Romans blowing trumpets notes of triumph from the lituus and the buccina.

Le premier ballet monté par Hansen à l'Opéra fut *la Tempête* (1889), sur la musique d'Ambroise Thomas. Ce dernier continuait ainsi un cycle de mise en musique des pièces de Shakespeare qu'il affectionnait. Pour ses quatre premières représentations, le ballet, fait bien rare, fut présenté seul. C'est Jules Barbier qui avait écrit le livret, supprimant le rôle de Prospero, jugé peu dansant, mais valorisant celui de Miranda pour Rosita Mauri. Caliban était interprété par Hansen, qui avait un vrai talent pour les rôles de composition (même s'il ne brilla pas exceptionnellement comme danseur), tandis que Vasquez jouait Ferdinand. Le corps de ballet était mis intensément à contribution. Il participait à une danse de chauves-souris et une autre d'insectes. L'ouvrage multipliait les effets scéniques, orchestrés par le décorateur M. Lavastre : une immense trirème de 18 tonnes louvoyait vers le trou du souffleur, supportant 200 personnes ; des danseuses (parmi lesquelles la jeune Antonine Meunier), représentant des libellules, étaient tirées sur des chariots derrière des rangs de vague. Un chœur était convoqué lors de l'ascension de l'esprit de la mère de Miranda, préfigurant celui de la valse des flocons de *Casse-Noisette*, créé trois ans plus tard.

Hansen composera également *le Rêve* (1890), *l'Étoile* (1897) et *la Ronde des Saisons* (1905), ballets tous trois plutôt bien accueillis par la critique. *Le Rêve*, par son sujet japonisant, fut comparé au *Yedda* de Mérante, composé onze ans auparavant. D'autres spectacles de la fin du 19^e siècle trouvèrent leur inspiration dans l'archipel nipponne, prenant le relais des chinoiseries du siècle précédent. Il existe, on est tenté de dire "hélas", un petit film de 1900 montrant Rosita Mauri, déjà à la retraite, exécutant une danse à l'éventail extraite de cet ouvrage. La chorégraphie, sans intérêt, est prétexte semble-t-il à porter un kimono sur un tutu, un de ces assemblages surréalistes qu'avait connu le Japon durant l'ère Meiji, marquant son ouverture forcée à l'occident (Film by the year, 2022). On n'hésitait pas alors, dans l'archipel lointaine, à porter le chapeau haut de forme avec le *yukata* et à se débarrasser de ses chaussures avant d'entrer dans le train ! Appelons *le Rêve* en cela une œuvre hybride. Le *japonisme* battait alors son plein, et influençait différents domaines de l'art. Il peinait à trouver, toutefois, sur la scène parisienne, une inspiration équivalente à celle qu'il généra dans les arts plastiques. Il était difficile aux occidentaux de s'emparer d'une culture qui avait développé des mœurs bien particulières à travers trois siècles de repli sur elle-même.

L'Étoile conte l'histoire de la jeune Zénaïde (Mauri) repérée dans la rue, grâce à sa danse, par Vestris (Hansen). Il la persuade de travailler sous sa férule pour devenir ballerine mais celle-ci renoncera à sa carrière prometteuse quand son bien-aimé Séverin (Ladam) revient de la guerre en héros. Le scénario du 2^e acte contenait une mise en abîme plaisante de l'examen de danse de

l'Opéra, qui faisait participer également l'école. On y mettait en scène les allées et venues du jury ou du régisseur, comme le fera plus tard Maurice Béjart dans son ballet *le Concours*, sans oublier le personnage de l'arroseur, qui lui a bel et bien disparu de nos studios.

Figure 21: Steinlein T. A. (1890) Affiche pour le ballet *le Rêve*.



Source gallica.bnf.fr/ Bnf

La Ronde des Saisons (1905) accusait probablement quelques similitudes avec *the Seasons* monté à l'Alhambra par le maître belge quelques années plus tôt. Cependant le ballet se complique d'un livret tiré d'une légende gasconne, élaboré par le chorégraphe et son complice Charles Lornon. La lutine Oriel (Zambelli) apparaît en tant que paysanne dans une fête de village et attire l'amour de Tancrede (Mante). Celui-ci (ou celle-là, car Louise Mante est une femme) visite la sorcière (jouée par M. Vanana, qui lui est bien un homme mais déguisé en femme). Tancrede se voit offrir quatre talismans, un pour chaque saison, afin de conjurer le mauvais sort. Au printemps et en été, Oriel est hors de portée, tantôt papillon, tantôt coquelicot.

C'est à l'automne que les amants se rencontrent. Quand ils s'enlacent, la quatrième fleur se fane et les amants gèlent sous un vent hivernal. *Le Ménestrel* trouvera beaucoup de faiblesses dans l'ouvrage : « C'est fini, décidément on ne sait plus faire de ballets ; mais vraiment, celui-ci dépasse la somme d'insignifiance qu'on accorde maintenant aux ouvrages de ce genre » (Pougin, 1905, p. 411). La critique jugera en général l'intrigue un peu compliquée, prétexte qu'elle était à juxtaposer les changements de saisons. Mais de cette manière les variations élaborées pour Zambelli pouvaient afficher certains contrastes et éclairer la palette de son talent, unanimement reconnu. Le ballet eut tout de même vingt-deux représentations en six mois, et il aurait pu continuer dans son élan, ainsi que son inspiratrice, si le compositeur, Henri Busser, n'avait pas été nommé chef de l'orchestre de l'Opéra en 1906, ce qui lui interdisait de diriger ses propres œuvres.

Le ballet *Bacchus* (1902), sur une musique d'Alphonse Duvernoy, connut un accueil encore plus mitigé. Le livret de Mermet, originellement conçu pour un opéra, fut reconverti pour les besoins de la danse. Emma Sandrini y incarne une princesse indienne répondant au nom de Yadma. Celle-ci est aimée par le roi Darsatha dont le royaume est envahi par Bacchus (Louise Mante à nouveau). Envoyée pour empoisonner le dieu, Yadma tombe amoureuse de lui. Le passage de la « naissance de la vigne » permettait à Zambelli de faire briller un moment l'art de ses pointes dans le rôle d'Érigone⁶⁸. Gailhard mit également sa patte dans la mise en scène du ballet, ce qui n'emporta pas tous les suffrages. *Le Ménestrel* se serait passé « [...] des éléphants de carton et de la petite voiture aux chèvres où trône le Bacchus de l'Opéra et qui constituent ce que M. Gailhard appelle une "apothéose" » (Moreno, 1902, p. 379).

Hansen multiplie aussi les spectacles pour différents événements mondains, comme l'*Automobile Ballet* en 1903, où les danseurs, représentant différentes nationalités, rentraient dans des "chars automobiles" créés par Dion-Bouton. Il régla aussi la *Fête Russe* (1893), sur des musiques de Glinka, Tchaïkovski et Rubinstein arrangées par Paul Vidal, lors d'un grand gala organisé à l'Opéra, et qui célébrait la visite de l'Amiral Avelane et des marins russes en France (Stoullig, 1894, p. 36). Ce sont encore les *Danses de jadis et de naguère* créées pour l'Exposition de 1900.

Peut-être ne considérons-nous pas suffisamment cette période en elle-même, mais plutôt comme la trace révolue ou même la ruine du ballet romantique parisien des années 1830 et

⁶⁸ Érigone, fille d'Icarios qui introduisit le culte de Dionysos à Athènes, fut initiée par le dieu à la culture de la vigne.

1840, ou bien encore comme une salle d'attente de l'arrivée des Ballets Russes. Ne serait-elle pas un laboratoire finalement riche de démarches audacieuses, que nous allons continuer à explorer, tant dans le livret, les décors, que dans certains partis-pris musicaux ? Ce sont des ballets de leur temps, celui de Jules Verne, des Expositions, de l'Art nouveau, d'inventions importantes comme le cinéma ou l'automobile, d'une certaine insouciance aussi appelant de ses vœux la fête des yeux et l'exubérance. Comme elle en était l'égérie, Cléo de Mérode ne doutait pas, elle, de la magnificence de ce crépuscule d'un siècle : « Vit-on jamais, comme en cette fin du 19^e siècle, une si puissante germination d'idées, une telle effervescence de création ? » (Mérode, 1985, p. 191).

1. Zambelli, les débuts d'une vestale italienne qui deviendra la gardienne du temple :

Avec l'engagement de Carlotta-Clélia-Isolina Zambelli (1877-1968), Pedro Gailhard rachète les crimes de lèse-Terpichore qui se sont répétés durant ses mandats. Alors qu'il est en voyage en Italie, afin de négocier avec Verdi la création parisienne de son *Otello*, il la remarque à Milan, la ville natale de la future étoile, où elle poursuit ses études à l'école de danse du Théâtre de la Scala. Elle n'est pas encore apparue en public qu'il perçoit déjà en elle, à travers de simples exercices de classe, l'héritière possible d'une Rosita Mauri alors vieillissante et ayant tendance à l'embonpoint.

C'est à Paris, dès 1894, qu'elle fera mûrir son talent. Malgré toutes les difficultés que peut connaître le ballet de l'Opéra de Paris à cette époque, on y préserve toutefois un certain "art du bien dansé". Les diverses artistes étrangères qui ont triomphé sur la scène de l'Opéra se devaient de raffiner leur style afin de vraiment conquérir le public parisien. Pour un Robert Quinault l'omniprésence de ces danseuses durant le Second Empire n'aurait ainsi pas vraiment bouleversé l'école française. Même sous la 3^e République, quand un Halanzier part à Londres pour en ramener une Sangalli, celle-ci fera des néophytes mais ne transformera pas pour cela les traditions de l'Académie. Elle-même cherchera plutôt à y acquérir plus de charme et de grâce. Cette critique de la reprise de *Sylvia*, en 1880, est révélatrice des attentes du public :

Mlle Rita Sangalli déploie dans ce rôle poétique de la nymphe préférée de Diane ses qualités et ses défauts ordinaires. Sans doute, tout ce qu'elle fait est très audacieux, très correct au point de vue de la chorégraphie, mais nous aimerions moins de force et plus

de grâce, moins d'énergie et plus de charme, moins de correction voulue et plus d'abandon. C'est par ce côté de douceur et de tendresse que la danseuse doit chercher à séduire, plus que par ces déhanchements, hardis assurément, qui ne sont que le résultat d'un art secondaire. Le style de la chorégraphie cherche trop à nous envahir aux dépens de la simplicité et du charme de la chorégraphie française ; On ne saurait trop s'élever contre ces tendances. (Stoullig et al., 1881, p. 25)

De même, les nombreuses années que Rosita Mauri passera à l'Opéra de Paris "perfectionneront" sa danse. Si on l'applaudissait comme on applaudit un feu d'artifice, elle avait su séduire par un chic et un chien qui appartenaient à sa ville d'adoption. Ces deux facettes, celle de la virtuosité et celle de l'élégance ne se tuaient pas l'une l'autre.

Carlotta Zambelli s'inscrit dans cette lignée des danseuses étrangères qui arrivèrent à l'apogée de leur art après un intense travail au sein de l'Académie de danse. Elle exercera aussi par la suite une influence déterminante sur la technique et l'esthétique de la danse classique française.

Oh ! Cette Zambelli, quelle grâce juvénile, quelle fougue, quelle hardiesse ! Danseuse impeccable, aux pointes d'acier, aux tourbillonnantes évolutions et aux mouvements nets et souples à la fois. Mlle Zambelli est un papillon, une flèche, une Érigone, un derviche tourneur ; oui, tout cela ensemble, et aussi une joie pour les yeux. (cité dans Quinault, s.d., p. 14)

Élève autrefois de Cesare Coppini, tout comme Legnani qui enchantait par ses prouesses techniques, Zambelli s'adaptera à un savoir-faire raffiné, à un charme et une grâce liés à la tradition de sa nouvelle maison. Meunier fait remarquer dans la préface de son ouvrage : « Le mélange des deux écoles doit donner des résultats merveilleux, on en a la preuve, par la grande artiste Carlotta Zambelli » (Meunier, 1931, p. 10).

À l'inverse d'une Sangalli, elle ne séduira pas que par sa technique, des effets de cirque, ses *manèges*, ses *déboulés* ou ses seize *fouettés* (à l'époque même où Legnani hypnotisait Saint-Pétersbourg avec les mêmes procédés giratoires redoublés), mais surtout par ses interprétations fines et changeantes, son sens aigu de la composition de personnages qui lui permettait de se métamorphoser : « Avec elle, la perfection ne risque pas de lasser : elle est la variété même » (Curzon, 1908, p. 18).

Elle fut nécessairement influencée par l'enseignement de Mauri (elle-même élève, rappelons-le, de Mme Dominique), dont elle reprit quasiment tous les rôles, et de Miguel Vasquez, le danseur émérite qui fut professeur des grands sujets. C'est en 1898 que Zambelli prendra

définitivement la succession de l'étoile espagnole qui quitte alors la scène. Elle hérite de ses rôles : celui de la Fée des Neiges dans *la Maladetta*, de Zénaïde dans *l'Etoile*, d'Yvonne dans *la Korrigane*, ce ballet breton du poète François Coppée sur une musique de Charles Widor et qui fut un des plus grands succès de Mauri. Quand elle dansera *les Deux pigeons*, en 1908, c'est tout d'abord en dehors de l'Opéra⁶⁹, car André Messager, devenu son directeur, n'osait pas alors le reprendre. Elle interprète aussi *Coppélia*, et, plus tard, dans les versions de Léo Staats, *Namouna* et *Sylvia*, ces deux derniers ballets ayant été créés pour l'athlétique Rita Sangalli. Ses talents de comédienne trouveront la possibilité de s'épanouir dans ces différents rôles : « On peut dire qu'ici toute l'âme de la femme transparait dans la mimique de l'artiste, qui jamais ne fut moins *muette* » (Curzon, 1908, p. 18).

Curieusement (ou de manière révélatrice), cette ballerine qui exerça une telle influence sur les destinées de la danse française, tant comme ballerine que comme pédagogue, construira en grande partie sa très longue carrière sur des reprises et des ballets d'opéra. Bien peu des "vrais" ballets auxquels elle participa, lors de leur création, subsistent dans le répertoire actuel⁷⁰. On ne peut pas négliger le rôle important des *divertissements* dans sa reconnaissance auprès du public. Ceux-ci ne connaissent pas encore le mépris dans lequel les tiendront les décennies qui suivirent. Ils étaient fort attendus et ils leur arrivaient même de voler la vedette aux scènes chantées de la soirée. Malheureusement, ils ne servaient, la plupart du temps, à ne mettre en valeur que le savoir-faire technique des interprètes, limitant souvent l'interprétation au stéréotype d'une démonstration de plaisante amabilité :

[...] à notre époque, on cherche peu à maintenir en honneur le ballet d'action, le ballet qui donne un vrai rôle mimique à la danseuse, et tant la plupart des "sujets" que nous voyons semblent n'avoir d'autre idéal que l'imperturbable adresse de leurs mouvements et la grâce invariable de leur sourire. (*Ibid.*, p. 16)

Qu'importe, Zambelli brille également dans ces emplois moins valorisants. Son ascension sera plutôt lente, en rien comparable avec les carrières des étoiles italiennes du Second empire, projetées souvent très jeunes en scène dans des œuvres conçues pour et autour d'elles. Elle devra attendre huit années avant d'interpréter un rôle (celui d'Érigone) créé à son intention dans un ballet : il s'agira malheureusement du médiocre *Bacchus*, dont nous avons parlé plus haut,

⁶⁹ Je le rappelle, *les Deux pigeons* furent présentés à cette date au Cercle de l'Union artistique.

⁷⁰ On peut citer le *Suite de danses* de Clustine, ou encore la version d'Aveline des *Deux pigeons*, encore dansés par l'École de danse de l'Opéra de Paris.

et qui mettait d'ailleurs en scène Emma Sandrini dans le premier rôle. Je m'attarderai ici un peu sur d'autres aspects peu connus de son répertoire.

En 1896 on réintroduit pour elle le divertissement de *La Favorite*, qui datait de 1840, et où son abattage fait déjà sensation. Puis, c'est dans l'opéra *Hellé* d'Alphonse Duvernoy, créé la même année, qu'elle apparaît aux côtés de Mlle Chabot. Elles interprètent les rôles de Salomé et de Balkis, durant le divertissement dansé, mimé et chanté du 2^e acte. Au gré d'un scénario alambiqué, on représente, durant une fête populaire à l'occasion de la Saint-Jean, le mystère de Saint Jean-Baptiste : « Une jeune ballerine, Mlle Zambelli, que M. Gailhard a prise à Milan il y a un peu plus d'une année, s'y révèle danseuse de grande école, et la très gracieuse Mlle Chabot se fait justement applaudir à côté de l'étoile naissante ... » (Stoullig, 1897, p. 15).

Le 19 février 1897, elle participe à la création de « La Légende de l'Or » dans *Messidor*, un opéra conçu par Émile Zola, sur une musique d'Alfred Bruneau. Ce ballet, qui devait s'insérer au premier tableau du 3^e acte, servira finalement de prologue. Il tranchait certainement par son esthétique symboliste, au sein de cet ouvrage lyrique plutôt naturaliste, composé sur un texte en prose. Les danses se déroulent dans les décors magnifiques de « la Cathédrale d'or ». L'humanité s'y déchire en deux groupes, commandés par la Reine (symbole du désir de pouvoir) et l'Amante (figurant la recherche de jouissance charnelle), qui tentent toutes deux de s'approprier l'Or, personnage constamment immobile au milieu de la scène. L'or semblait alors ne pas fluctuer ! Elles échouent toutes deux, et l'Or leur explique qu'il n'est plus que l'or de charité, qui soulage la misère, et l'or de beauté (Zola, 1917, p. 44). Zola rejoignait les paroles du Christ.

Carlotta Zambelli sera la Reine, Julia Subra l'Amante, et Henriette Robin l'Or. Hansen signera la chorégraphie. Son inspiration sèche un peu devant ces idées nouvelles. Tout comme sa direction, il est avant tout sensible au goût des abonnés qui ont peu à faire de ces concepts révolutionnaires. Il s'agit avant tout de faire applaudir les variations de Mlles Zambelli et Subra, ce qu'il sait faire. Ses croquis semblent témoigner de son inspiration habituelle, épousant les conventions du ballet classique, assez éloignée des soucis novateurs du librettiste et du compositeur. Bruneau avait composé pour son ballet une musique se distinguant par une absence de rythme clair, contrairement à la fonction généralement attribuée au genre. La tentative était hardie, si toutefois inféodée aux théories wagnériennes, rêvant d'une danse qui saurait élever l'âme au lieu de se contenter de réjouir l'œil. L'opéra ne connaîtra alors que onze représentations. Mais il y avait un vrai amour de la danse chez Bruneau qui lui vaudra toutefois le respect de Zambelli. L'ouvrage sera repris en 1917, dans une chorégraphie de Staats et des

décors de Piot. On lui trouvera alors un côté “Ballets russes”. Diaghilev avait entretemps habitué le public à une musique qui évitait les numéros, et faisait fondre l’action dans un flux sonore moins séquencé. Le ballet sera aussi, pour cette reprise, réintégré à la place originale pour laquelle il avait été conçu.

Figure 22 : Bianchini C. (1897). Maquette pour le rôle de l’Or dans *Messidor*.



Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Zambelli incarnera également à ravir l’élégance des mélodies plaisantes de Massenet. Celui-ci jouera un rôle très important en tant que compositeur pour la danse. La majorité de ses opéras font appel aux entrechats, 19 sur 25 pour être exact (Giroud, 2010, p. 90). La genèse de son *Thaïs* ne manque pas d’être originale. Massenet avait tout d’abord conçu l’œuvre pour l’Opéra-comique, théâtre où le moment chorégraphique n’était pas forcément de rigueur, mais Pedro Gailhard ayant entretemps engagé à l’Opéra Sybil Sanderson, l’exceptionnelle soprano américaine pressentie pour le rôle-titre, le compositeur dut y rajouter un ballet, suivant l’usage. Au lieu d’opter pour la solution facile d’enchâsser un divertissement à un endroit stratégique, il décida, plus ambitieusement, d’incorporer un ballet-pantomime, au troisième acte, intégré à

l'action. Celui-ci faisait également appel aux chœurs et demandait une participation gestuelle du baryton Jean-François Delmas interprétant le moine Athanaël, premier rôle masculin de l'opéra. Dans un jardin merveilleux, celui-ci a des visions, tout comme le Saint-Antoine de Flaubert, qui éprouvent sa foi. À la première, en mars 1894, c'est Mauri qui incarne *la Perdition*, accompagnée d'esprits infernaux qui l'entraînent dans un sabbat infernal. Ce ballet, peut-être en raison de sa durée et de sa conception trop élaborée, eut un succès mitigé et fut retiré après la neuvième représentation. Quatre ans plus tard, en avril 1898, Massenet repensera une nouvelle version, plus conventionnelle, sous forme d'un divertissement en six parties. Il est rajouté au 2^e acte, devant le palais de Thaïs, et c'est cette fois Carlotta Zambelli qui mène le corps de ballet (Rosita Mauri vient juste de prendre sa retraite). Mais l'étoile italienne a une concurrente inattendue : « [...] une sorte de mélodie à deux voix, chantée par les esclaves Myrtale et Crobyle, pendant laquelle une danseuse se contourne et prend les poses les plus séductrices en lançant de temps à autre quelques notes assez justes et très pures. L'effet est très agréable et le succès assuré pour la mime qui chante et danse : elle répond au nom de Mlle Mendès » (Jullien, 1898, p. 1). On le voit, les compositeurs de la Belle Époque ne se contentent pas de recettes éculées mais portent une vraie réflexion (à la suite de Wagner ?) sur un art chorégraphique qui ne tiendrait pas du simple ébat corporel greffé artificiellement sur une œuvre lyrique.

Le Cid du même Massenet, créé en 1885, faisait intervenir des danses aux quatrième et sixième tableaux. Elles participent de la mode hispanisante typique de l'époque et mettaient en scène, à la première, l'ardente Rosita Mauri, espagnole elle-même comme on le sait.

Le ballet mériterait qu'on s'y arrête longuement. Il est charmant d'un bout à l'autre. Les mélodies, les danses, en sont câlines, voluptueuses, enlaçantes. Avec cela, infiniment de couleur. Des claquements de doigts, des tapements de mains, de joyeux cris accentuent originalement le rythme. [...] Quant à Mlles Hirsch, Zambelli et Robin, elles ont été les étoiles applaudies du ballet. (Stoullig, 1901, p. 9)

On peut admirer le talent spécial de Carlotta Zambelli dans la reprise de cette œuvre, grâce à un petit film enregistré en 1900 (Films by the year, 2022). Ce document fut très probablement destiné à être diffusé durant l'Exposition universelle qui marqua le tournant du siècle. La ballerine semble se faire explication vivante de l'expression "avoir du chien" : une séduction sans vulgarité, une classe dans la coquetterie que relève la clarté de sa danse, celle de la précision des pieds ou de la correction des bras. C'est un Miguel Vasquez vieillissant qui l'accompagne dans ce duo ibérique. Le divertissement sera détaché de l'opéra dès 1900 pour

connaître 17 représentations sous forme de ballet indépendant, la dernière en date en 1944, avec Yvette Chauviré (Giroud, 2010, p. 97).

Figure 23: Reutlinger, L. (s. d.). Carlotta Zambelli dans le Cid.



Tiré de Album Reutlinger (vol. 9), p. 5. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

En avril 1899, on reprendra l'œuvre suprême (et dernière) de Rossini : *Guillaume Tell*. Cette production était née à Paris soixante-dix ans plus tôt, et on venait juste de la remettre à neuf, après sa disparition dans les flammes de l'incendie des entrepôts de la rue Richer. Elle présente une occasion pour Zambelli de faire valoir son *yodel* de la guibole dans la *tyrolienne* de l'ouvrage : « Le ballet du troisième acte, dansé par Mlles Zambelli et Sandrini, a charmé comme toujours les spectateurs, qui ont vivement apprécié la grâce classique des deux gracieuses ballerines » (Stoullig, 1900, p 7). Elles emboîtent ainsi les pas difficiles⁷¹, des années plus tard, de leurs illustres prédécesseuses, Marie Taglioni et Pauline Montessu, qui avaient les premières

⁷¹ Le chœur ne chante-t-il pas alors, durant ce divertissement : « un bel oiseau ne suivrait pas tes pas ! » ...

exercé la célérité de leurs bas de jambes sur les mélodies alpestre de l'illustre compositeur italien.

C'est encore dans *Hamlet* que Zambelli paraît. L'opéra d'Ambroise Thomas avait été créé le 9 mars 1868. Shakespearien passionné, c'est le même Thomas, on s'en souvient, qui avait composé le ballet *la Tempête* peu de temps après l'arrivée de Hansen à l'Opéra. Premier tableau du quatrième acte de son *Hamlet*, « la Fête du Printemps », dans le même esprit que le divertissement dansé du *Roméo et Juliette* de Gounod, faisait contraste avec la mort prochaine d'Ophélie, instant (jugé trop long par la critique) de clarté avant d'enfoncer le spectateur dans le dénouement du drame :

Ce ballet se danse au bord du lac où doit venir Ophélie ; c'est la fête du printemps, solennité champêtre qui se célèbre encore, dit-on, dans les campagnes danoises : je le veux bien. Mais j'ai hâte d'arriver à la scène de la folie et à la mort d'Ophélie. (Bertrand, 1868, p. 163)

On retrouve Zambelli, aux côtés de Hirsch, Sandrini, Désiré et Lobstein, dans les *Danses de jadis et de naguère*, de Hansen, qui faisaient également défiler tous les premiers sujets de l'Opéra. Ce ballet fut créé le 11 novembre 1900, durant l'Exposition universelle à l'occasion d'un gala, composé de musique, de chant et de danse, donné par le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, M. Georges Leygues. Trente compositeurs participèrent à ce divertissement incorporant de nombreux extraits de grands ballets. Il sera présenté à l'Élysée et à la salle des fêtes du Champs de Mars avant de finir ses jours sur la scène de l'Opéra. C'était « [...] une sorte de revue en quatre parties de la danse depuis l'antiquité jusqu'à nos jours [...] » qui sera reprise le 30 novembre de la même année à Garnier en accompagnement de *Rigoletto* (Stoullig, 1901, p. 21).

En 1904, le *Fils de l'Étoile*, opéra de Catulle Mendès sur une musique de Camille Erlanger, donne à nouveau à Carlotta l'occasion de briller, dans l'instant qui lui est accordé, auprès de Mlle Piodi en poète. L'ouvrage est une fable à la manière de *Samson et Dalila*, qui se passe sous le règne de l'empereur Hadrien, et qui voit la volupté, sous les traits de la séductrice Lilith, prendre le dessus sur les bonnes intentions de Séphora, la chaste épouse du Fils de l'Étoile. Erlanger était un de ces prix de Rome, choisi par le ministre de l'Instruction publique parmi une liste établie par les membres de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts, et que le directeur de l'Opéra était obligé de programmer tous les deux ans (Boulanger, 2019, p. 280). On pensait s'assurer ainsi de la qualité de nouvelles compositions et de permettre la promotion de jeunes compositeurs au sein de la vieille et frileuse institution (même si nombre

de ces partitions se sont échouées dans l'oubli par l'ennui qu'elles procurent). Erlanger compose cependant un « [...] gracieux pas de la danseuse (très vif succès pour Mlle Zambelli) dont le thème est curieusement traduit par la harpe et la clarinette basse » (Stoullig, 1905, p. 7).

Le 12 avril 1905 vit le triomphe de la reprise de l'*Armide* de Gluck. Celui-ci avait remis en musique l'argument que Philippe Quinault avait écrit quelques quatre-vingt-dix ans auparavant pour Jean-Baptiste Lully. Cette réhabilitation est un coup de maître pour Gailhard, qui signe aussi la mise en scène de l'opéra. Il avait trouvé en Lucienne Bréval la cantatrice idéale pour prêter sa voix au difficile rôle-titre.

Puis, si l'oreille est charmée, les yeux ne le sont pas moins — on compte un ballet par acte — et comment ne pas applaudir à l'esprit ailé de Mlle Zambelli, digne héritière de Mlle Asselin, créatrice de la célèbre chaconne ; à la grâce légère de Mlle Sandrini, succédant à la Guimard dans la non moins fameuse gavotte ; au sûr talent de leurs aimables camarades Mlles Hirsch, Beauvais, Barbier, Louise, Mante, etc ? (Stoullig, 1906, p. 11)

Pour la reprise du *Roi de Lahore* au théâtre de Monte-Carlo, le 13 février 1906, Carlotta aura l'occasion de faire quelques infidélités à sa scène d'élection pour humer le bord de mer. Cet ouvrage avait été tout d'abord conçu, en 1877, pour l'Opéra Garnier et avait lancé la carrière de Massenet. Il s'inscrivait dans la lignée du grand opéra à la française, marqué par les conceptions de Meyerbeer : il comprenait cinq actes, des décors splendides jouant du trompe-l'œil, et évidemment un divertissement dansé au 3^e acte. Celui-ci, situé dans le jardin luxuriant du paradis d'Indra (le paradis est souvent l'élément naturel de la ballerine du 19^e siècle, quand ce n'est pas l'enfer), sur la montagne du Mérou, fait évoluer des apsaras parmi les âmes heureuses des rois et des hommes. Tableau somptueux, musique au grand raffinement orchestral, le ballet est le clou du spectacle. Kenneth Mac-Millan se souviendra de la valse de ce divertissement pour les besoins de son *Histoire de Manon*, même si les danseuses sacrées se retrouveront dans un lupanar du 18^e siècle. Zambelli conquiert le public monégasque, auprès d'une autre danseuse qui fera beaucoup parler d'elle, et pas pour ses entrechats :

Parmi les magnificences du ballet féerique du « Paradis d'Indra », réglé remarquablement par M. Saracco, on a chaleureusement applaudi les deux étoiles parisiennes Mlles Zambelli et Salle, dont la virtuosité a été unanimement admirée. Mlle Mata-Hari y ajouta le charme troublant de ses danses étranges, d'un caractère si pittoresque. (Au théâtre de Monte-Carlo, 1906, p. 2)

À Monte-Carlo encore, le 26 février 1907, on reprend *Le Timbre d'argent*, opéra de jeunesse de Saint-Saëns, ce qui permettra à Carlotta d'y jouer le rôle de Fiammetta, créé trente années plus tôt par Adeline Théodore. Elle incarne une ballerine qui a servi de modèle au peintre Conrad pour son tableau représentant Circé. Celui-ci en tombe amoureux à en perdre toute raison⁷² : « Un grand rôle mimé et dansé, interprété par Mlle Zambelli, a valu à l'étoile de l'Opéra un très brillant succès » (Max-Aubry, 1907, p. 2). La saison de 1907 sera la dernière de la direction de Gailhard. On y créera, le 24 mai, *la Catalane*, drame lyrique en quatre actes sur une musique de Fernand le Borne, qui fut un des tout premiers compositeurs pour le cinéma. Zambelli y brille à nouveau, dans un ballet accompagné par des guitares et des mandolines

Le 27 juillet de la même année, Hansen décédait à Asnières, à soixante-cinq ans. Edmond Stoullig, rédacteur des *Annales du théâtre et de la musique*, ignore l'évènement, quand la même année il renseigne et commente la disparition du chef d'orchestre Édouard Mangin ou de la chanteuse Jane Margyl. Ce n'était qu'un chorégraphe, qui avait servi pendant vingt ans la cause de l'Opéra de Paris, qui s'en allait. Par conséquence, le danseur-mime Vanara assura en fin d'année la chorégraphie du ballet *le Roi des Aulnes* de Henri Maréchal, sorte de *Harry Potter* belle époque. Nous l'avons vu déjà, l'ouvrage donnera à Antonine Meunier l'occasion de briller en elfe emmouraché de notre étoile italienne qui y joue le rôle de Lulla, la fille du magicien. Nouveauté technique pour l'Opéra : ce ballet-féerie utilisera les projections électriques d'Eugène Frey afin de transformer rapidement les lieux de l'action. Ce procédé de décor lumineux avait déjà été exploité lors de la reprise monégasque du *Roi de Lahore*.

C'est un chapitre qui se clôt, entre la disparition du maître de ballet belge et le départ du directeur Gailhard. On oubliera un peu *la Maladetta*, qui tendait à revenir chaque année, comme le font les œufs de Pâques ou le Père Noël. Ce sera l'arrivée de Messager et de Broussan comme directeur du théâtre ; celle de Léo Staats dans leur sillage, qui composera nombre de ballets pour Carlotta Zambelli, la plupart oubliés eux aussi. Qui se souvient de *Javotte*, de *Taglioni chez Musette*, de *Cydalise et le chèvre-pied*, de *la Nuit ensorcelée*... ?

On verra aussi la naissance du couple artistique mythique que formeront la ballerine et le danseur Albert Aveline. Habitée qu'elle était, probablement, aux partenaires travesties, et notamment Louise Mante, Zambelli préférera Aveline, plus gracieux que fort, à Gustave

⁷² Ce rôle immédiatement attaché à l'action et attribué à une danseuse dans un opéra n'est pas sans rappeler la construction dramaturgique de *la Muette de Portici* d'Auber, sur un livret d'Eugène Scribe. C'est durant une répétition de ce dernier opéra qu'Emma Livry, interprétant le personnage muet de Fenella, se retrouva brûlée vive.

Ricaux, à la virilité plus affirmée : « Aveline était un danseur petit de taille, élégant, presque efféminé, à tel point qu'on le prenait parfois pour un travesti » (Vaillat, 1943, p. 54).

Carlotta, malgré le peu d'opportunités de danser dans les grands ballets, peu programmés, et dans des créations plus prestigieuses, restera fidèle à Paris, sensible sans doute au charme suranné et au passé glorieux du théâtre qui l'avait accueillie. Son public l'admirait, sa force de travail et son absence de compromissions et de compromis lui valaient également le respect de ses collègues. Son exemplarité redorait le blason d'une profession qui avait été entachée par les conduites légères et lucratives de certaines danseuses.

Elle avait pourtant remplacé Kschessinska, au Mariinski de Saint-Pétersbourg, durant deux mois, à l'automne 1901. Elle y dansa les "vieux ballets" *Paquita*, *Coppélia* dans sa première version en trois actes et *Giselle*, accompagnée par Nicolas Legat. Si un critique au moins apprécia sa légèreté, son élévation et son élégance, elle était toutefois consciente d'une clique et d'une claque toute dévouée à Kschessinska, peu encline à reconnaître ses talents. Elle refusa de revenir la saison suivante, malgré une offre pécuniaire considérable et l'intérêt que Marius Petipa avait eu pour ses prestations. Carlotta Zambelli fut aussi la dernière étoile étrangère invitée à danser sur la scène du Mariinski, même si Kschessinska l'oublie dans ses mémoires, prétendant que Legnani fut l'icelle. La star russe aurait insisté auprès du Tsar pour cesser ces invitations, le Ballet impérial pouvant se tenir dorénavant sur ses deux jambes, sans aide extérieure (Hall, 2012, pp. 118-119).

En 1920, la *Grande Mademoiselle*, comme on l'appelait, assurera, à la suite de Mauri, l'enseignement de la classe de perfectionnement à l'Opéra, et ce pendant trente-cinq ans. Elle co-dirigera l'école pendant quinze années avec Albert Aveline. L'amitié de ces deux artistes inséparables concrétisera la symbiose des deux enseignements, tout en garantissant une forme d'homogénéité de l'éducation. Ils ne manquaient jamais un spectacle de la compagnie, installés dans une loge qui leur était réservée. Aveline s'occupait, lui, des petits sujets. « C'est quand une élève le quitte pour Mlle Zambelli qu'Aveline triomphe. Son cours est un purgatoire qui donne sur l'empyrée » écrivait Levinson (1924a, p. 154). L'empyrée, c'était la fameuse rotonde où enseignait la ballerine et qui porte aujourd'hui son nom. Les carrières de Mauri et de Zambelli se ressemblent et contrastent avec celles d'autres étoiles qui peuplèrent le ciel de Paris. Elles furent très longues, plus modestes, moins gourmandes financièrement, très attachées au théâtre qui les avait accueillies, et se prolongeront dans l'enseignement pour perpétuer les valeurs qu'elles portaient.

2. Le ballet de l'Opéra, un ballet d'opéras :

En boudant l'art chorégraphique, Gailhard ne fait que s'inscrire dans une politique de longue date qui vit ses prémices à la fin du second Empire. La danse à l'Opéra périclitait déjà durant les dernières années de la direction Perrin : Ivor Guest comptabilise 43 représentations de ballet en 1866, 32 en 1867, 28 en 1868, seulement 6 en 1869 (Guest, 2014, p. 226). Saint-Léon, dans une lettre à Borkh du 11 avril 1866, donne certainement la raison de cette baisse de leur programmation :

Mr le Comte sait probablement la funeste décision qui vient de frapper le Temple de l'Art en France. S. M. Napoléon sur une proposition du Maréchal Vaillant a déclaré le Théâtre I. De l'Opéra hors des attributions de la Maison de l'Empereur. Il augmente la subvention et la porte à 9 cent mille francs et devait choisir un Directeur à ses risques et périls qui déposerait un cautionnement de 500 000 fr. (Saint-Léon, 1977, p. 258)

La Maison de l'Empereur avait alors entrepris la construction du Palais Garnier et le coût de fonctionnement du théâtre de la rue Le Peletier se mettait à représenter un poids trop important pour elle. C'est dans ce contexte qu'Émile Perrin prend en charge l'Opéra. Afin de se prévenir d'une faillite possible, il liquidera la caisse de retraite, malgré l'article 5 du décret qui le nomme, tout comme Véron l'avait fait avant lui (Delattre et Monnier, 2019, p. 252). Le ballet fit bien souvent les frais des difficultés que pouvaient rencontrer les directeurs-entrepreneurs de 1830 à 1914 ; de leur appât du gain aussi :

Je ne le cacherais pas : je suis partisan de la régie par l'État. Cette régie a du bon, et beaucoup. L'Opéra n'est pas un théâtre ordinaire ; c'est un établissement national, qui doit briller d'un éclat sans pareil, dépenser tout ce qu'il gagne. C'est là que gît la grande, la véritable supériorité de la régie par l'État sur la régie particulière, qui éprouve le ridicule besoin de s'enrichir. (Boigne, 1857, p. 358)

Selon l'article 9 de son cahier des charges, Perrin est censé présenter chaque année :

1° Six actes nouveaux d'opéras au moins, dont un opéra en quatre ou cinq actes ;

2° Trois actes nouveaux de ballet, au moins.

Tout ballet, quoique déjà joué sur un autre théâtre, en France ou à l'étranger, pourra être considéré comme nouveau, si la partition ou les pas du ballet sont nouveaux. (cité dans Delattre et Monnier, 2019, p. 256)

Perrin ne respecte pas ses obligations. Il n'y a pas eu de création de nouveau ballet entre novembre 1866, qui vit la première de *la Source*, et mai 1870, quand *Coppélia* vit le jour. Le ballet de l'Opéra devint essentiellement un ballet d'opéras. En compensation, les *divertissements* prirent de l'importance dans les œuvres lyriques. Comme le fait remarquer Louis Bilodeau : « Loin de constituer une partie mineure du répertoire chorégraphique du Second Empire, les divertissements d'opéras en représentent une part essentielle » (Bilodeau, 2010, p. 193). Il était d'usage alors de jouer soit un grand opéra qui se devait de contenir un divertissement chorégraphique, soit une œuvre lyrique plus modeste (ou un acte ou deux d'un opéra de grande dimension) qui était interprétée avant ou après un ballet. On remarquera que les soirées étaient particulièrement longues, considérant de plus que des enfants participaient à ces spectacles. Mais le « grand opéra à la française », notamment sous l'influence des œuvres monumentales de Meyerbeer, conjuguant faste des décors, innovations techniques, participation du ballet et intrigues historiques propices à l'évasion, va phagocyter les ouvrages purement chorégraphiques. Cette forme, extrêmement coûteuse mais rentable (elle assura la fortune, en son temps, du directeur Louis Véron, grâce au succès de *Robert le Diable*), perdurera au 19^e siècle avant d'être détrônée par les conceptions de Wagner. La danse y est perçue comme un ingrédient indispensable :

Que l'Opéra laisse périr toute l'organisation chorégraphique dont il doit garder et entretenir la tradition, et il verra ce que deviendront ses opéras colossaux, quand ils ne pourront plus adoucir la torture des cinq actes par des divertissements confiés à des sujets de premier ordre et à des corps de ballet bien exercés et surtout encouragés. (Roqueplan, 1866, p. 1)

Les maîtres de ballet successivement en place, Saint-Léon, Mazilier, Lucien Petipa, Justamant, Mérante, Hansen, ... se devaient donc de régler ces divertissements et l'ont fait parfois avec beaucoup de talent. Ils ne visaient pas toujours l'originalité, et se contentaient souvent de remettre sur pied les danses réglées par leurs prédécesseurs en y ajoutant, comme le ferait un chef cuisinier, un tour de main personnel.

Si beaucoup de compositeurs rechignaient à cette tâche, la repoussant jusqu'au dernier moment, certains y trouvaient du plaisir. Giuseppe Verdi excellera dans le genre et son très long ballet (une demi-heure) des *Vêpres siciliennes*, évoquant la succession des saisons, aimantera les inspirations d'un Jérôme Robbins ou d'un Kenneth Mac-Millan. L'un et l'autre en tireront de savoureux pastiches, marqués de leur patte respective, plus d'un siècle après sa création en

1855, dans la version de Lucien Petipa. L'adaptabilité du maître italien lui permettra d'ailleurs de voir nombre de ses œuvres acceptées par l'Académie impériale de musique.

Adolphe Adam (1803-1856), le compositeur de *Giselle*, aimait regarder les pieds des danseuses pour retrouver l'inspiration (Bilodeau, 2014, p. 201), tandis que Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) n'avait pas de scrupules à rajouter ou retrancher un air nécessaire à l'apparition ou à la disparition d'une ballerine. Ce dernier orchestra également l'allegretto de la sonate pour piano n° 11 de Mozart, plus connu sous le nom de *Marche Turque*, pour faire tricoter les jambes d'Angelina Fioretti dans une danse destinée au *Don Juan* du même compositeur. Les autres musiques ajoutées à l'opéra étaient des arrangements de symphonies et de quatuors du prodige autrichien, prêtant leur support à un flirt bucolique :

Un des attrait de cette reprise sera le ballet, avec son brillant fouillis de Papillons et de Roses, et ses airs empruntés à la musique de chambre du maître. Rien de plus riche et de plus exquis que ce pastiche de merveilles. Les danseuses pirouettent et les menuets s'entrecroisent sur une mosaïque de bijoux. (Saint-Victor, 1866a, p. 2)

Déjà Marie Sallé avait incarné la reine des fleurs dans sa chorégraphie des *Indes galantes* un siècle plus tôt, et ce lieu commun allait être décliné par la suite de bien des façons⁷³. On comprendra que ce n'est pas l'intérêt de l'argument qui fit le succès de l'ouvrage qui nous préoccupe, mais plutôt le savoir-faire d'Arthur Saint-Léon qui chorégraphia pour l'occasion des variations brillantes pour chaque fleur de son bouquet :

Les danses sont ravissantes. M. Saint-Léon, appelé tout exprès de Pétersbourg, a composé là un vrai chef-d'œuvre de divertissement. Figurez-vous toute une nichée de petits Don Juan, et quels aimables scélérats, s'il vous plait : Mlles Montaubry, Parent, Stoïkoff ! une nuée de papillons moirés tourbillonnant parmi des roses qui s'appellent Fioretti, Beaugrand, Baratte, Villiers, Fiocre, Sanlaville, Volter, tout cela sur de la musique créée par Mozart, lequel nécessairement prévoyait cette mise à la scène lorsqu'il composait le merveilleux trésor des symphonies et des quatuors où sont allés fouiller pour la circonstance MM. George Hainl et les Vauthrot. (Moreno, 1866, p. 139)

Des années plus tard on s'extasie encore sur cette petite gemme, probablement réorganisée par Hansen, quand nombre des ballets du second Empire n'auront pas vu de reprises : « Aussi le ballet, qui est simplement une merveille, valut-il les meilleurs bravos à ses brillantes protagonistes, notamment à Mlle Vangœthen, à Mlle Chabot, qui dut bisser sa variation, à Mlle

⁷³ Merci à Mme Jacq-Mioche pour ce renseignement.

Hirsch, dont les “sauts de chat” soulevèrent l’enthousiasme général » (Stoullig, 1898, p. 29). Retrouvera-t-on un jour un manuscrit sténochorégraphié de cette composition oubliée dans la poussière d’une sous-pente pour réanimer ces fleurs séchées et faire battre les ailes de leurs passionnés lépidoptères ?

Figure 24 : Bianchini, C. (1896). Maquettes de costumes pour le ballet de Don Juan.



Source gallica.bnf.fr/ Bnf

L’importance du divertissement dansé dans les ouvrages lyriques ne fait que s’affirmer sous la 3^e République. Joseph Hansen en compose plus de trente, rien qu’au Palais Garnier, pour six ballets, durant ses vingt ans de carrière parisienne. En voici la liste, établie à partir de celle de Jane Pritchard :

23/11/1887 *Faust*, le divertissement pour la reprise de l’opéra de Charles Gounod

30/01/1888 *La Dame de Monsoreau*, opéra de Gaston Salvayre

28/11/1888 *Roméo et Juliette*, opéra de Charles Gounod

19/07/1889 *Henry VIII*, opéra de Camille Saint-Saëns

21/03/1890 *Ascanio*, opéra de Camille Saint-Saëns

16/03/1891 *Le Mage*, opéra de Jules Massenet

28/12/1891 *Thamara*, opéra de Louis-Albert Bourgault-Doucoudray

16/05/1892 *Salammbô*, opéra de Ernest Reyer

19/05//1892 *La Vie pour le Tzar*, opéra de Glinka

23/11/1892 *Samson et Dalila*, opéra de Camille Saint-Saëns

15/09/1893 *Déïdamie*, opéra de Henri Maréchal

16/03/1894 *Thaïs* opéra de Jules Massenet

25/05/1894 *Djelma*, opéra de Charles Lefèbvre

12/10/1894 *Othello*, opéra de Giuseppe Verdi

08/02/1895 *la Montagne noire*, opéra de Augusta Holmes

18/12/1895 *Frédégonde*, drame lyrique de Ernest Guiraud, Camille Saint-Saëns et Paul Dukas

24/04/1896 *Hellé*, opéra de Alphonse Duvernoy

19/02/1897 *Messidor*, opéra de Alfred Bruneau

07/06/1897 *Les Huguenots*, opéra de Giacomo Meyerbeer

10/11/1897 *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*, opéra de Richard Wagner

23/12/1898 *La Burgonde*, opéra de Paul Vidal

18/03/1899 *Don Juan*, divertissement de l'opéra de Mozart

15/11/1899 *La Prise de Troie*, divertissement du drame lyrique d'Hector Berlioz

07/02/1900 *Lancelot*, divertissement du drame lyrique de Victorin Joncières

15/02/1901 *Astarté*, opéra de Xavier Leroux

26/04/1901 *Le Roi de Paris*, opéra de Georges Hüe

20/10/1901 *Les Barbares*, ballet dans le drame lyrique de Camille Saint-Saëns

06/03/1903 *La Statue*, opéra de Ernest Reyer

20/04/1904 *Le Fils de l'Etoile*, ballet du drame musical de Camille Erlanger

1904 *Le Trouvère*, opéra de Giuseppe Verdi

27/01/1905 *Daria*, divertissement du drame lyrique de Georges Marty

31/10/1906 *Ariane*, opéra de Jules Massenet

24/05/1907 *La Catalane*, divertissement du drame lyrique de Fernand Leborne

Certains de ces divertissements seront donnés indépendamment de l'ouvrage lyrique auquel ils appartiennent comme le « Ballet de la tentation » de *Thaïs*, présenté sans l'opéra de Jules Massenet le 1^{er} juillet 1894, le « Divertissement » de *Don Juan*, dansé le 18 mars 1899 en dehors de l'opéra de Mozart, ou « la Nuit de Walpurgis », s'émancipant exceptionnellement de *Faust* le 3 juin 1905.

Le 19^e siècle étant particulièrement littéraire, et ayant connu les théories de Noverre sur le ballet d'action, les critiques, recrutés la plupart du temps parmi les hommes de lettres et les musiciens, s'insurgent régulièrement sur ces intrusions souvent extravagantes qui sentent le ciseau et la colle. Au début du 20^e siècle Pedro Gailhard, qui mettait en scène lui-même les opéras au Palais Garnier, veut s'impliquer dans une conception nouvelle de ces encarts dansés et, cherchant à échapper aux conventions du genre, il prend parfois part à la chorégraphie :

M. Gailhard n'hésite pas, afin de se faire mieux comprendre, à indiquer lui-même le pas d'un sujet ou à prendre l'attitude voulue dans un groupe de danseuses des quadrilles. Les ingénieux arrangements d'*Astarté* (opéra de Xavier Leroux, 1901) et la farandole des *Barbares* (opéra de Saint-Saëns, 1901) sont exclusivement son œuvre. (Néronde, 1902, p. 92)

Il s'efforce ainsi de donner plus de sens aux interventions chorégraphiques, comme dans *le Roi de Paris*, mettant en scène un ballet des mignons à la cour de Henri III. Dans *Astarté* il mêle les danseuses au chant des choristes et c'est lui encore qui demande, dans le *Thaïs* de Massenet, à cette ballerine douée d'une jolie voix, Mlle Mendès, de chanter. Mais les danseuses ne sont pas toujours friandes de ces nouveautés, considérant leur participation réduite à une forme de figuration, faisant alterner défilés et poses plastiques. Le chef de service de l'habillement, Charles Bianchini, cherchera de son côté à changer les habitudes vestimentaires des ballerines, refusant de les voir patiner en décolleté sur le lac gelé de l'opéra *le Prophète* : « Jusqu'à ces vingt dernières années, il ne fallait pas songer à habiller ces demoiselles autrement qu'en *abat-jour* : ainsi désigne-t-on une jupe plus ou moins courte composée de plusieurs épaisseurs de tulle bouffant au-dessus d'un maillot rose » (*Ibid.*, p. 88).

Ces accointances entre la science de l'entrechat et celle du contre-ut s'inscrivaient dans la continuité d'une vieille tradition née en France sous l'ancien régime. Même s'il était prisé, avant la Révolution, comme nulle part ailleurs dans les cours européennes, le ballet mit un certain temps pour trouver son autonomie en tant que forme artistique. Sous Louis XIV, il avait dû cohabiter avec les autres arts et souvent en bon ménage. Beauchamp sera un facilitateur de ces mariages de raison. Lors de la représentation de la comédie-ballet *les Fâcheux*, en 1661, ne disposant que d'un petit nombre d'excellents danseurs, les auteurs décident de « les jeter dans les entractes de la pièce », sous forme d'intermèdes qu'il fallut « coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. [...] c'est un mélange qui est nouveau [...] et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses » (Molière, préface des *Fâcheux*, cité dans Jacq-Mioche, 2019, p. 94).

Sylvie Jacq-Mioche fait remarquer : « [...] si en tant que telle, la comédie-ballet disparaît avec le Grand siècle, l'idée d'intermèdes dansés inscrits au sein d'une autre forme de spectacle perdue dans la tragédie lyrique, à laquelle Beauchamp œuvre aux côtés de Quinault et Lully au sein de l'Académie royale de musique » (*Ibid.*, p. 94). Entre ballet et opéra, *le Triomphe de l'Amour* de Lully devient le modèle de l'*opéra-ballet*. On affectionnera, à sa suite, les scénarios composés d'actions courtes et séparées, réunies toutefois par une thématique commune. Ce découpage se prêtait facilement aux entrées dansées et le procédé se perpétuera au 18^e siècle à travers des œuvres comme *l'Europe galante* de Campra, *les Éléments* de de Lalande et Destouches, ou *les Indes galantes* de Rameau. En 1787, Charles Compan donnait dans son dictionnaire cette définition du *divertissement*, dénonçant lui aussi le manque de congruence des intermèdes chorégraphiques avec le sujet des œuvres élaborées pour la scène : « [...] nom qu'on donne à certains recueils de danses et de chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque acte d'un opéra, soit ballet, soit tragédie. Ces suites de danse se succèdent sans sujet ni liaison entre elles, ni avec l'action principale » (p. 139).

Il convient de ne pas trop déprécier ces œuvres toutefois, tentés que nous serions de le faire de nos jours, celles-ci n'étant plus recherchées ni par le balletomane, ni par l'amateur d'art lyrique. N'oublions pas que le « ballet des Nonnes », au 3^e acte de *Robert le Diable* (1831), chorégraphié par Filippo Taglioni, fut bien plus qu'un divertissement. Précurseur du ballet romantique et de ses actes blancs, il initia une révolution esthétique, tant par le décor conçu par Ciceri, habillé de son éclairage lunaire, que par la grâce immatérielle de la danse de Marie Taglioni⁷⁴. Il

⁷⁴ Celle-ci n'interpréta le rôle de la diabolique nonne Hélène qu'à la première représentation. En effet, elle trouva répugnant ce personnage de religieuse possédée.

préfigure, une décennie avant leur mise en scène, les rondes fantastiques des willis de *Giselle*. On pourrait comparer cette réussite due à la collaboration fructueuse de plusieurs artistes, Meyerbeer, Scribe, les Taglioni, Ciceri, aux œuvres marquantes des ballets de Diaghilev, comme un *Shéhérazade* par exemple, capables de faire tourner l'air du temps et d'instaurer une nouvelle mode au-delà des murs du théâtre, orchestrée par un compositeur, un peintre-librettiste et un chorégraphe.

Figure 25: Degas, E. (1876) *Le ballet de Robert le Diable*.



Tiré du site du V&A © Victoria and Albert Museum, Londres.

Si ces ballets d'opéras ont pour la plupart sombré dans l'oubli, ne servant pas, ou peu, les œuvres dans lesquelles ils devaient s'intégrer, il faut souligner l'importance qu'ils ont pu avoir dans la construction de la technique de la danse classique française. Ils ont constitué le pain quotidien des danseuses pendant de nombreuses décennies, amenées qu'elles étaient à apprendre leurs diverses variations dans les cours. Nombre de compagnies parisiennes et de province attachées aux maisons d'opéra en ont fait leur principale activité pendant très longtemps. On pourrait même considérer les divertissements comme les ancêtres des soirées chorégraphiques variées, composées de plusieurs œuvres courtes et qui vont devenir de mode au 20^e siècle, tandis que les ballets en deux ou trois actes se feront bien plus rares. Souvent démonstrations de haute technique, cherchant à éblouir un public plutôt acquis, fêru qu'il était de ces rituels généralement mal enchâssés dans l'œuvre maitresse, le charme ne suffisait pas à leur exécution. Ils demandaient une réelle habileté de la part des danseuses, comme cette étude, j'espère, l'a prouvé. Ils leur permettaient de garder une habileté physique contradictoire avec la

notion de déclin du ballet de l'Opéra fondée essentiellement sur la rareté des créations de ballets proprement dits à la Belle Époque et sur le manque d'implication artistique des grades les plus bas de la compagnie. Certes ils tournent le dos à Noverre mais rappellent aussi que *glissade*, *jeté* et *assemblé* ne sauront jamais dire : « Le petit chat est mort ».

3. La faute à Wagner ?

Un autre homme, moins attendu, sera également désigné pour porter la responsabilité des pertes d'équilibre de nos funambules sans fil :

J'insiste. Cette pauvreté chorégraphique s'explique moins par l'insuffisance du ballet et de ses maîtres que par la présence du chanteur Pedro Gailhard à la direction de l'Opéra et par l'apparition sur la même scène, des chefs-d'œuvre de Richard Wagner : en 1891, *Lohengrin* ; en 1893, *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* ; en 1897, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Le mépris de Wagner pour les ballets et la vulgarisation de ses idées sur le drame détournèrent le spectateur d'un art qui passait pour une futilité. (Vaillat, 1943, p. 41)

Écrites en temps de guerre, ces lignes de l'historien de la danse révèlent son attachement à la tradition esthétique de son pays. Wagner haïssait la danse française et la musique qui l'accompagnait, relents des contredanses de salon. Il détestait même le mauvais goût du public applaudissant le ballet de son propre ouvrage, *Rienzi*, qu'il condamnait comme un péché de jeunesse. Les appareils inutiles, les moments chorégraphiques, les "divertissements stupides" de l'opéra français, permettaient tout juste pour lui de supporter les trois longues heures des œuvres de Meyerbeer.

Malgré son rejet, Wagner n'a pas développé de théorie poussée concernant la danse, même si ses efforts tendaient vers le *Gesamtkunstwerk*, soit l'œuvre totale dans laquelle la musique ne jouait qu'une partie. Il appréciait plus la mimique, liée directement au drame, que l'art chorégraphique proprement dit. Celle-ci exaltait l'expression vitale de tout le corps et ne se réduisait pas à la science de l'orchestration savante, mais vide de contenu, du mouvement des bras et des jambes. Malgré son admiration pour l'œuvre du maître allemand, Mallarmé lui reprochera ce manque de regard sur le ballet, poème mobile, dont il appréciait la force de suggestion : « Wagner [...] a proscrit cette écriture merveilleuse et immédiatement significative

de la danse, s'en tenant plus ou moins à quelque juxtaposition de Beethoven et de Shakespeare » (Mallarmé cité dans Thibaudet, 2006, p. 345).

En 1861, pour sa première à l'Opéra de Paris, *Tannhäuser* fit l'objet d'un scandale retentissant. Ne pouvant déroger à la règle, le futur maître de Bayreuth fut obligé de rajouter lui aussi l'inévitable ballet qui était d'usage dans les opéras. C'est ainsi qu'il composa sa « Bacchanale », afin de satisfaire les attentes du public et de la direction. Le chorégraphe, Lucien Petipa, sèche devant cette esthétique musicale nouvelle, à moins qu'il ne s'en préoccupe que peu, devant assurer les débuts d'Amalia Ferraris dans le ballet *Graziosa* quelques jours plus tard. Wagner assistera probablement de sa tombe à d'autres incarnations plus appropriées à ses idées pour évoquer les émois sensuels de son héros au Venusberg. À Paris, de son vivant, il dut se contenter de ceci :

Voici en quoi consiste ce prétendu divertissement : Vingt-quatre bacchantes marchent de droite à gauche, et lèvent les bras au-dessus de leur tête ; ce mouvement lent et doux ne divertit que ces demoiselles du corps de ballet. Là-dessus, vingt-quatre faunes marchent de gauche à droite, et lèvent les bras comme les bacchantes ; seize nymphes suivent les faunes, levant toujours les bras de la même façon ; seize jeunes gens qui dormaient sur les rochers, se réveillent en sursaut et lèvent aussi leurs bras comme pour les étirer doucement ; enfin, douze Amours, pour faire comme les autres, lèvent leurs petits bras en l'air sans savoir pourquoi.

Tous ces bras levés forment sans doute un charmant tableau, mais il dure trop longtemps. Restent les trois Grâces, Mlles Rousseau, Stoïkoff et Troisvallets. On espère un moment qu'elles seront exceptées de la consigne et qu'elles feront de leurs bras ce qu'il leur plaira. Mais on s'aperçoit bientôt que pas plus qu'aux faunes, pas plus qu'aux bacchantes, et aux jeunes gens et aux nymphes il ne leur est permis de les baisser, et qu'elles finiront par attraper une crampe. Apparemment la danse de l'avenir n'admet que les bras en l'air ; j'avoue en effet, qu'il y a dans cette élévation simultanée de tous ces bras réunis quelque chose de mystique et de sacerdotal. (Fiorentino, 1861, pp. 1-2)

L'ouvrage fut hué avec méthode par les membres du Jockey-Club. Ce cercle très puissant était constitué de la plus haute aristocratie française, et même le ministre d'État redoutait de se brouiller avec ses membres. Ils allèrent jusqu'à acheter des sifflets de chasse pour perturber les représentations. Ces seigneurs de l'Opéra avaient l'habitude d'y arriver pour le deuxième acte, après le souper, et ils supportèrent mal que le compositeur allemand ait eu l'audace de placer

son ballet juste après l'ouverture, les privant ainsi d'être spectateurs de leurs protégées du corps de ballet.

Baudelaire est consterné devant la médiocrité des enjeux, et les maigres ambitions d'un certain public : celui d'abonnés venant à l'Opéra dans le but de digérer en admirant leurs élues, et nullement de porter une attention un tant soit peu soutenue à une œuvre :

Que les hommes qui peuvent se donner le luxe d'une maîtresse parmi les danseuses de l'Opéra, désirent qu'on mette le plus souvent possible en lumière les talents et les beautés de leur emplette, c'est là certes un sentiment presque paternel que tout le monde comprend et excuse facilement; mais que ces mêmes hommes, sans se soucier de la curiosité publique et des plaisirs d'autrui, rendent impossible l'exécution d'un ouvrage qui leur déplaît parce qu'il ne satisfait pas aux exigences de leur protectorat, voilà qui est intolérable. Gardez votre harem et conservez-en religieusement les traditions ; mais faites-nous donner un théâtre où ceux qui ne pensent pas comme vous pourront trouver d'autres plaisirs mieux accommodés à leur goût. Ainsi nous serons débarrassés de vous et vous de nous, et chacun sera content. (Baudelaire, 1861, pp. 62-63)

Wagner retira son œuvre après trois représentations.

S'il n'aimait pas le ballet classique, Isadora Duncan non plus. Même sa visite à l'École du Ballet impérial de Saint-Petersbourg ne la fera pas changer d'avis :

Elles se tenaient sur la pointe des pieds pendant des heures, comme autant de victimes d'une impitoyable et inutile inquisition. Les grandes salles nues, privées de toute beauté et de toute inspiration, avec un grand portrait du Tzar comme seul ornement sur les murs, étaient comme des chambres de torture. Je fus plus que jamais convaincue que l'École Impériale de ballet était l'ennemie de la nature et de l'art. (Duncan, 1969, p. 170)

Ces vues se rapprochant de celles de son mari, la veuve de Wagner, Cosima, eut l'idée d'approcher la danseuse américaine pour interpréter la bacchanale de *Tannhäuser* à Bayreuth, en 1904. Celle-ci trouva enfin l'approche juste pour pouvoir illustrer chorégraphiquement cette musique hors-norme. Pour traduire le rêve du héros endormi dans les bras de Vénus, Isadora se contenta de suggérer : « Pour traduire ces rêves, un seul geste d'appel sera capable d'évoquer mille bras tendus, un seul mouvement de tête brusquement rejetée en arrière représentera le tumulte bachique qui est l'expression de la passion brûlant dans les veines de Tannhäuser »

(*Ibid.*, p. 147). Elle effraiera cependant Cosima par ses tenues transparentes et ses danses par trop impudiques.

Avec Wagner, l'opéra n'est plus un divertissement, mais un drame sacré. Pour Duncan, la danse doit exprimer les sentiments les plus nobles de l'âme humaine et renoncer au frivole. On est loin des conceptions bien françaises d'un Gautier qui répliquait aux nostalgiques de la divine Taglioni, quand Elssler charmait Paris par des moyens trop terrestres :

« Sans doute le spiritualisme est une chose respectable ; mais en fait de danse, on peut bien faire quelques concessions au matérialisme. La danse, après tout, n'a d'autres buts que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil ; c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde. La danse se prête peu à rendre des idées métaphysiques ; elle n'exprime que des passions : l'amour, le désir avec toutes ses coquetteries ; l'homme qui attaque, la femme qui se défend mollement forment le sujet de toutes les danses primitives. » (Gautier, 1837a, p. 1)

Ces propos assez radicaux du poète se tempéreront quelques années plus tard quand Carlotta Grisi, sa muse et sa « chère âme », incarnera l'alliage des qualités chrétiennes et païennes qu'il n'envisage ici que sous l'angle de la dualité. Avant de connaître cette passion qui durera toute sa vie, il se borne à une vision du spectacle chorégraphique héritée des *Menus plaisirs* de la royauté française et fondée sur l'enchantement des sens. Il entérine toutefois une conception qui aura la vie dure durant son siècle parmi les écrivains et les artistes et dont les professionnels de l'entrechat auront souvent à se défendre. La danse finira par jouer dans les opéras à peu près le même rôle que le trou normand ou le pousse-café dans un repas festif. Elle est amenée naturellement par le chant et la musique pour mettre le corps en branle, au-delà des mots. La ballerine "fin de siècle" chatouille, fouette, bat, caresse, frappe, lie, sépare, invite, se reprend, refuse : reflet dans les neurones-miroirs de ses admirateurs, elle les fait danser, assis sur leurs fauteuils loués à l'année.

Un Cunningham ne reniera jamais un certain aspect d'*entertainment* associé à son art quand une Duncan ou une Graham y chercheront des connotations sacrées. Le problème c'est que l'on ne sait jamais vraiment quand les dieux vont nous visiter ou même d'où ils vont arriver. Telle entreprise plus modeste saura les interpeller, quand un élan d'exaltation, une revendication a priori de la beauté, du service rendu à l'humanité ou de la quête de son élévation, risque finalement également de tomber dans les pièges du kitsch.

Figure 26 : Mars. (1893). Le Cinquantenaire du Charivari chez M. Pierre Véron - Mlle Julia Subra dans la leçon de danse du "Fandango".



Le Monde illustré du 12 mai 1883. Domaine public, via Wikimedia Commons

Figure 27 : Critique du Crépuscule des Dieux (1908).



Comœdia illustré, 15 décembre 1908. Source gallica.bnf.fr/Bnf

C. Une danse française qui ne s'élevait déjà plus que d'une aile

Ah ! Si la danse s'entendait, que de fausses notes viendraient déchirer le tympan de l'amateur. (Saint-Léon, 1856, p. 13)

Dès la moitié du 19^e siècle, plusieurs voix passionnées s'élevèrent pour protester sur le sort de la danse théâtrale et sur le peu de soin que lui portait le pays qui l'avait théorisée. La similarité de ces constats nous permet de ne pas les réduire à de simples sentiments subjectifs, qui auraient pu être liés à des frustrations professionnelles. Cela aurait pu être le cas du professeur du Théâtre impérial de l'Opéra, Léopold Adice, qui eut tendance à se consoler des inconséquences des directions de Royer et de Perrin à travers ses écrits. Dès son premier ouvrage publié en 1859, *Théorie de la gymnastique théâtrale, avec une monographie des divers malaises qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale : la crampe, les courbatures, les points de côté, etc.*, il émet des verdicts glaçants sur l'état de l'enseignement de la danse en France. En vingt ans, l'école française n'a produit aucun artiste de premier plan⁷⁵. On ne forme plus que des éléments pour le corps de ballet et même si des artistes étrangers de quelque valeur s'y joignent, ils sont déjà presque formés. Les premières danseuses de la maison auraient été bien en peine de remplacer les premiers rôles tenus par des ballerines étrangères : « Pas une des artistes qui portaient ce titre, sauf peut-être mademoiselle Legrain⁷⁶, n'était en état de doubler les étoiles, à plus forte raison, de prendre la responsabilité du plus petit acte de ballet » (Dupeuty, 1864, p. 85).

Adice donne plusieurs raisons à cette perte de suprématie de l'école française, qui avait autrefois fourni des danseurs à toute l'Europe. Parmi celles-ci, les méthodes ont changé et les principes anciens sont partis à l'étranger ; le travail mécanique, trop monotone, rebute les élèves ; pour la recherche de l'agréable, on a supprimé l'utile, c'est-à-dire la progression dans le travail et son véritable effet sur le corps, notamment l'endurance.

Nous voulons bien passer sous silence le désordre que, sous prétexte d'innovation et de diversité, chaque maître introduit dans sa classe, par haine des pas d'école et d'enchaînement progressif. Je ne ferai qu'indiquer aussi la manie malheureuse de

⁷⁵ Précisons toutefois qu'Emma Livry vient de faire ses débuts à l'automne 1858, à l'âge de seize ans, interrompant pour un court temps cette fatalité de la danseuse exotique seule capable d'assurer le premier rang.

⁷⁶ Victorine Legrain fut danseuse à l'Opéra de Paris de 1849 à 1857. Elle continuera sa carrière à Turin, à la fois comme danseuse et comme professeure. Pour Dupeuty, à cette période, « C'est la seule élève que l'école française puisse citer ».

changer de leçons tous les jours, manie qui est sans avantage pour les élèves et sans nécessité réelle pour l'instruction. (Adice, 1859-1870a, p. 51)

Le professeur devait, en ces temps nouveaux, avant tout amuser ses disciples et les exercices pénibles étaient supprimés. Pendant ce temps, les écoles italiennes ou russes s'étaient assurées le concours de professeurs français ou étrangers formés à Paris, qui eux n'avaient pas renoncé à certains principes d'enseignement élaborés durant les années postrévolutionnaires.

Les artistes immigrées à Paris décourageaient, par leur supériorité, les jeunes filles du Conservatoire qui renonçaient à leurs ambitions d'artiste tout en espérant une vie de luxe par d'autres moyens. Ce n'étaient pas tant les problèmes de facilité d'accès des coulisses aux abonnés, favorisé dès la direction du Dr Véron, qui pervertissaient, en premier lieu, le métier pour Adice, mais la dégradation de l'apprentissage de la danse : on ne sait plus enseigner de manière progressive ; on oublie de refaire au milieu les exercices élémentaires de la barre ; on a tendance à donner des cours pour artistes confirmés et destinés à juste entretenir leur talent ; on voit des leçons commencer par un grand battement et un entrechat 6 ; on ne pratique plus les pirouettes ; on a oublié le nom d'exercices exigeants comme les demi-coupés, les quarts de tour, les temps d'attitude, les fouettés ballottés qui solidifient l'aplomb ...

Aussi, les parents ne facilitaient pas la progression de leurs progénitures. Ils avaient tendance à juste se débarrasser de leurs enfants au Conservatoire. Ils ne les accompagnaient pas dans cet exercice très dur qu'est l'apprentissage de la danse, nécessaire toutefois à leur progression, et les élèves se décourageaient bien souvent. Ils séchaient les cours et arrivés à dix-huit ans pensaient à devenir mimes. C'étaient les garçons qui étaient principalement mal surveillés, la danseuse, on le sait bien, par la littérature et l'iconographie de cette époque, ayant toujours une mère. Pourtant, une demi-réussite était à peu près l'équivalent d'un échec. Devenir membre du corps de ballet, c'était assister à des répétitions du matin au soir pour un salaire dérisoire.

En bon italien, Adice met en garde sur ces carrières apparemment faciles et préconise l'importance du sentiment religieux, ainsi que son instruction, pour échapper à tous les vices du milieu théâtral. Des aptitudes morales et intellectuelles seront nécessaires à une vraie réussite et les tentations sont bien nombreuses dans un lieu qui brasse des classes sociales allant des milieux ouvriers les plus pauvres aux membres du Tout-Paris.

Pour Adice, la créativité n'a pas à être convoquée dans les premiers temps d'une formation et il parle bien de *gymnastique théâtrale*, soit un travail plutôt mécanique, monotone, intense, répétitif, destiné à augmenter les capacités du corps et à le corriger de ses gaucheries. Une

conception plus proche de l'orthopédie que du réveil de l'âme, mais qui avait fait pour lui ses preuves, sur une Taglioni par exemple.

Se posant comme un traditionaliste et un théoricien, il écrivit son ouvrage dans le but de sauvegarder ces préceptes oubliés. Il se voit aussi, paradoxalement, comme un précurseur, car il ne reconnaît que peu de valeur aux traités sur l'art chorégraphique de Blasis publiés en 1820 et 1830. Il juge assez sévèrement leur approche préférant un étalage d'érudition en place des aspects pratiques du métier, nécessaires à un novice désireux d'entreprendre vraiment une carrière dans l'art de la danse.

Dans son *État actuel de la danse*, publié en 1856, Saint-Léon établit des constats très proches d'Adice :

Autrefois les théâtres s'arrachaient les danseurs français ; en Italie la *coppia francese* était de nécessité absolue ; les temps sont changés ! Et c'est nous aujourd'hui qui payons à prix d'or les danseuses étrangères. La raison de ce chassé-croisé, assez humiliant pour notre amour propre national est toute entière, il faut bien le dire, dans notre infériorité [...]. (Saint-Léon, 1856, p. 5)

Saint-Léon rejoint donc totalement le pédagogue italien dans ses propos. Comme lui, il souligne aussi l'absence de méthode dans l'enseignement, laissé à la liberté et à l'autorité du professeur. La tradition y est plus ou moins exacte, dépendante de la transmission orale et de souvenirs plus ou moins précis. C'est pour contrecarrer ce fait que notre sténochorégraphe imagine une progression de l'éducation à travers quatre classes, chaque classe devant bénéficier, elle aussi, d'une méthode graduelle :

- 1° *Classe préparatoire* — disposition des membres (travail pour ainsi dire anatomique.)
- 2° *Classe de principes*, avec adjonction à cette classe d'une leçon de solfège.
- 3° *Classe intermédiaire* et de *Sténochorégraphie*, avec obligation pour l'élève de lire et d'écrire cette langue de la danse.
- 4° *Classe de perfectionnement*. (Ibid., p. 10)

On le voit, le danseur-compositeur-violoniste-inventeur de la sténochorégraphie insiste sur des connaissances musicales suffisantes et inclut dans le cursus l'apprentissage de son système de notation.

Il considère l'école française de danse comme étant très mal organisée. Si l'enseignement de la musique dans les conservatoires de Paris et Bruxelles s'améliore, celui de l'art chorégraphique décline. Ce n'est cependant pas le cas à Saint-Petersbourg, Varsovie, Milan, Lisbonne et Berlin

qui possèdent encore de bons corps de ballet. À Paris, on demande à une danseuse d'avoir un joli minois, à l'occasion des jambes, un peu d'esprit si nécessaire, l'abonné grisonnant prisant le "rat" un peu bêta.

Le spectacle, depuis Taglioni, a pris l'habitude de reposer sur une *prima ballerina* importée de l'étranger. Mais « [...] il n'y a plus ni ensemble ; ni ligne, ni figure, ni effet de masse » (*Ibid.*, p. 8). Comme l'opéra ne peut reposer sur une seule chanteuse, le ballet a besoin d'un vrai corps de ballet. À cette époque, dans la capitale de France, les ensembles sont souvent sans intérêt et proches de l'anarchie. En janvier 1845, Paris avait été témoins des ensembles parfaits et de la précision peu commune de petites danseuses de cinq à douze ans, venues de Vienne, qui s'étaient produites dans *la Jolie fille de Gand*. On s'ébahit sur la discipline de ce bataillon en jupon, empruntant l'art des manœuvres militaires pour l'appliquer à celui de Terpsichore⁷⁷. Pour rendre à César ce qu'on lui doit, c'était d'ailleurs M. Horschelt, maître de ballet à Munich, qui fut précurseur dans cette manière d'inculquer à de jeunes enfants la discipline nécessaire à ces formations parfaites.

Comme à son habitude, Arthur Saint-Léon fait des comparaisons musicales. Un bon soliste instrumentiste s'intégrera mal dans un quatuor ou un ensemble car c'est une spécialité. De la même manière il pense important de créer une classe de corps de ballet « et de procéder à son organisation *quasi* militaire ».

Sur cinquante personnes employées dans un corps de ballet toutes n'ont qu'un désir, celui d'être en tête des lignes principales.

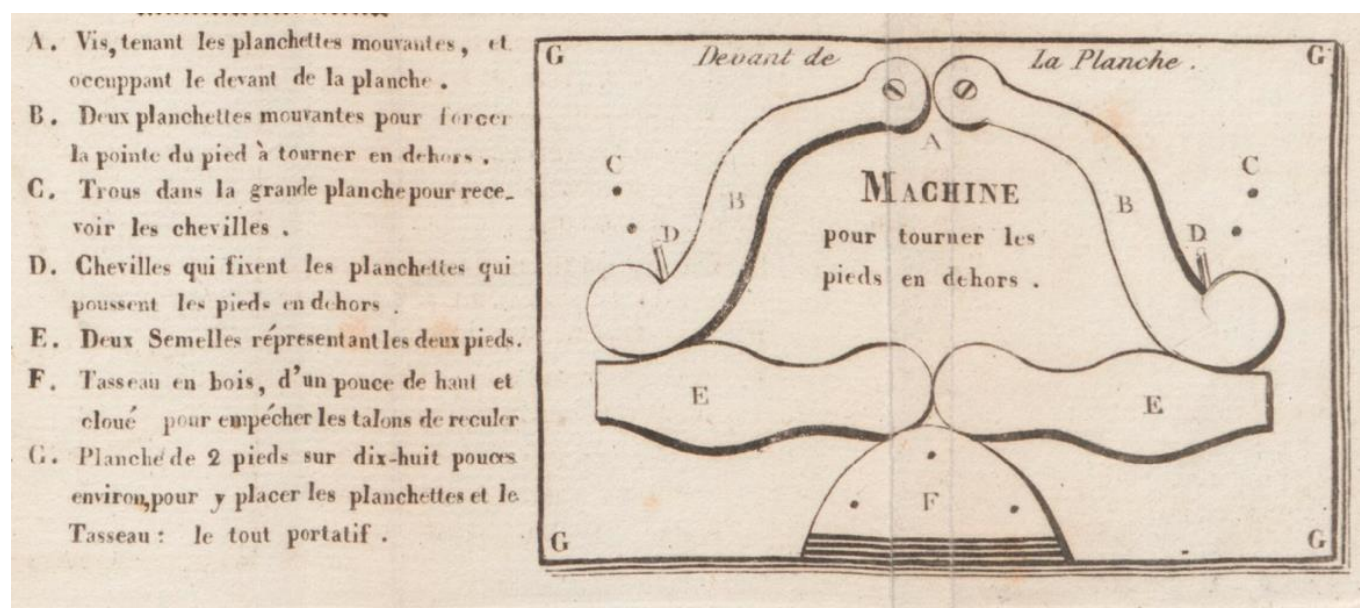
Or, comme il ne peut y en avoir que deux (l'une à droite et l'autre à gauche) dont le vœu soit réalisé...il en résulte que toutes se croient le droit d'être devant, et que pour deux satisfaites on a quarante huit mécontentes ou jalouses. (A. Saint-Léon, 1856, p. 12)

D'où l'importance pour lui d'engager les figurants « des deux sexes pour tel ou tel numéro de ligne et en encourageant à remplacer correctement les éléments éventuellement absents, dans une forme de promotion ». Il préconise également méthode et sévérité pour faire appliquer ces règles.

⁷⁷ Ces jeunes artistes, dirigées par Mme Weiss, étaient juives. Malgré leur succès, et bien qu'elles aient amené des nouveaux habitués parmi le public, des enfants de huit à dix ans, M. Duchâtel (du ministère de l'intérieur), leur interdit la scène car elles n'avaient pas fait leur première communion.

Saint-Léon parle donc déjà d'une baisse de niveau des spectacles chorégraphiques, bien avant les années Gailhard, qui pourrait s'atténuer toutefois si on appliquait ses conseils⁷⁸. S'il ne voulait pas être pris pour un de ces "boudeurs", persuadés que l'on dansait bien mieux avant 1789, force était de constater que les bouleversements de société de notre pays avaient fortement modifié l'approche du métier. La danse, au 18^e siècle, et au début du 19^e, faisait partie de l'éducation d'une grande partie de la société, et même parfois du peuple ; elle se propageait ainsi dans le monde et on s'appliquait à danser "correctement". La mode avait changé, les artistes d'école devenant par là-même incompris. Il leur fallait convaincre des spectateurs moins connaisseurs qu'autrefois. Ceux-ci cherchaient une autre sorte de talent, plus au goût du jour, sans critères précis toutefois, ce qui rendait la vie plus difficile aux artistes, condamnés à rechercher un "je ne sais quoi" susceptible de plaire, mais sans qu'il ne soit vraiment défini. Le public était en quelque sorte responsable de ce « dévergondage chorégraphique ». Les vraies dispositions étaient rares et danser exigeait (et exige toujours) de multiples qualités : la grâce, le physique, l'esprit, la force, l'oreille ... Le métier n'était toutefois plus reconnu pour ce qu'il demandait.

Figure 28: Decombe, F. (1834). Machine pour tourner les pieds en dehors.



L'art de danser à la ville et à la cour, planche 4. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

⁷⁸ Comme me l'a souligné Mme Jacq-Mioche, ce discours n'est pas nouveau et pas dépassé. Gardel déjà s'inquiétait de la dégradation de son art. Certains regrettent aujourd'hui les années Noureev comme d'autres ont porté le deuil de l'ère Lifar. Il est important de considérer qu'un danseur s'épanouit dans la fleur de l'âge et aura du mal parfois à se reconnaître ensuite dans les évolutions vécues par sa discipline, porté qu'il est parfois à idéaliser sa jeunesse.

Nombre de ces remarques sont notifiées, dès 1848, dans les *Études chorégraphiques* d'Auguste Bournonville qui lui aussi s'inquiétait alors de la santé de son art : « Il fut un temps, où nous possédions des amateurs très distingués d'un goût et d'un talent tellement exquis que dans les menuets, gavottes et contredanses les danseurs du théâtre ne pouvaient nullement rivaliser (sic) avec ceux de la haute société » (p. 130). La *Nouvelle Méthode* d'Albert Decombe, publiée en 1834, à l'intention des *Maîtres à danser, des Mères de famille et Maîtresses de pension*, rend compte de l'importance accordée à cette pratique dans l'éducation des gens de "qualité". Ceux-ci sont même invités à mettre leurs pieds dans la machine qui permettra de les tourner en dehors, même si l'auteur traite des danses de ville et de la cour. La frontière n'est pas si large entre le bal, égrenant contredanses et quadrilles savamment réglés, et les danses de scène.

On se rappelle l'éducation poussée dans le domaine des jeunes princesses de Wurtemberg, qui furent les compagnes de classe du tout jeune Saint-Léon. Bournonville ne semble guère plus satisfait qu'Adice des nouvelles méthodes d'enseignement :

Aujourd'hui tout est **bien tranquille**, il-y-a des **leçons**, il n'y a plus **d'école**. Les anciens maîtres de danse criaient, juraient et se servaient d'un vocabulaire, quelquefois par trop énergique, mais leurs écoliers raisonnaient entre eux et se soutenaient mutuellement par l'enthousiasme de leur art, qu'ils idolâtraient. **Les professeurs** actuels sont doux, froids et silencieux, ils jouent du violon et marquent les pas avec le bout des doigts ; leurs élèves font du métier, se taisent, et rentrent chez eux pour dire : « Je suis **éreinté**, donc j'ai bien **travaillé** ». (Bournonville, 2005, p. 128)

Si Paris bénéficiait encore de son prestige d'école-mère, beaucoup de personnalités de la danse avaient émigré. Bournonville cite notamment le cas d'Armand Vestris, fils d'Auguste, qui était parti à Vienne. La France perdait beaucoup de ses forces vives et la vieille Académie se contentait d'être l'ultime consécration de talents éduqués ailleurs : « [...] depuis vingt ans ce sont des étrangers qui seuls jettent de la variété dans l'école française qui jadis si supérieure, se borne aujourd'hui à une imitation tellement servile qu'elle ne retient de ces talents exotiques que les extravagances & les imperfections. » (*Ibid.*, p. 140)

Le maître danois s'inquiète aussi de l'indifférence dans laquelle l'administration de l'Opéra tient son art. « De tous côtés résonne le cri de détresse : "La Belle danse est perdue !" » (*Ibid.*, p. 127). Ce qui avait été perdu, depuis la monarchie de Juillet, c'était un public d'amateurs éclairés, dont la disparition faisait courir à la *danse française* le risque de devenir inintelligible à une bourgeoisie montante, désireuse toutefois de s'accaparer les ors de l'Opéra. Ce n'était pas, pour Bournonville non plus, quelque nostalgie réactionnaire de l'ancien régime qui le poussait

à écrire⁷⁹, mais plutôt la crainte d'une forme de marginalisation de son métier, ainsi que le souci d'en préserver les principes et les valeurs.

Une autre raison, moins souvent évoquée, aurait contribué à la dégénérescence du ballet français, toujours selon Bournonville : c'était le monopole exercé par les écrivains et les vaudevillistes sur la signature des livrets de ballet. La création de *la Somnambule*, en 1827, avait porté un coup fatal au métier de chorégraphe. C'est Eugène Scribe qui en avait conçu l'argument, adapté d'une de ses pièces à succès. On ne demanda plus par la suite aux maîtres de ballet d'avoir de l'imagination, des connaissances ou même du génie, mais simplement un savoir-faire technique afin de mettre en scène des scénarii créés par des hommes de plume. Les Milon ou les Gardel, qui concevaient le poème de leurs ballets eux-mêmes, tireront leur révérence devant les Saint-Georges et les Leuven (Bournonville, 1979, p. 455). C'est alors que la presse oubliera bien souvent de mentionner le nom du chorégraphe, ne notifiant plus que ceux des librettistes et des compositeurs.

Comparé à Adice, les préceptes de Bournonville, en matière d'enseignement, sont extrêmement sages. Si l'Italien croit au pouvoir des nombres, ceux des répétitions et des exercices, le Danois prêche la qualité avant la quantité⁸⁰. Deux heures de classe suffiront si elles sont bien employées. Il faut trouver les exercices les plus nécessaires mais varier la leçon, ne pas forcer les dispositions, prendre soin de la noblesse du maintien, joindre théorie et pratique et aussi encourager ! Pour lui les principes précèdent la forme et la créent. Le placement du corps se renforce par le placement de l'âme et la justesse de l'intention. Il insiste sur la recherche de l'harmonie et de la grâce, de l'expression de la vie, du naturel. C'est Auguste Vestris qui fut le professeur de Bournonville pendant six années à Paris. Il était très réputé pour sa direction artistique fine et son sens de l'intuition. Il réglait ainsi des pas personnalisés pour ses élèves émérites. À cette même époque, l'approche pédagogique d'un Coulon, élève de Gardel, semble

⁷⁹ Ses ballets étaient soutenus par des idées humanistes et trouvaient souvent leur inspiration dans des thèmes populaires. Son père Antoine était épris lui-même des principes révolutionnaires de liberté et d'égalité.

⁸⁰ La barre d'Adice se décomposait ainsi : il préconise six *pliés* dans chacune des positions, trois lents et trois secs, soit quarante-huit en tout ; viennent ensuite les *grands battements*: devant à droite, devant à gauche, à la seconde devant puis en quatrième derrière, pour finir avec la seconde derrière : seize pour chaque direction de jambe donc cent-vingt-huit en tout ; les *petits battements glissés* (nos *dégagés* et *battements tendus jetés*) par terre de la troisième à la seconde dérivée, glissés devant droite et gauche, puis derrière : vingt-quatre pour chaque jambe, en tout quatre-vingt-seize ; trente-deux *ronds de jambe* à droite en dehors, idem gauche, puis le tout en dedans : trente-deux par jambe soit un total de cent-vingt-huit, puis en l'air suivant la même formule ; puis *petits battements sur le cou-de-pied*, d'abord lents : trente-deux par jambe, en tout soixante-quatre ; puis les *petits battements sur le cou-de-pied* rapides, .soixante par jambe, en tout cent-vingt. Adice fait le total : six-cent-quarante-huit "mouvements gymnastiques" avant d'aller au milieu (Adice 1859-1870a, pp. 73-75).

plus se rapprocher de celle d'Adice. Nous détaillerons plus loin ce qu'a pu être son enseignement.

D. La nomination de Taglioni comme professeur de la classe de perfectionnement

Tous ces dysfonctionnements n'étaient certainement pas passés inaperçus à l'administration de l'Opéra, et celle-ci cherchera les moyens d'améliorer le développement de l'art de la danse, de fortifier les élèves et d'affermir la discipline. Dans ce but, elle s'assurera les services de la danseuse mythique Marie Taglioni, qui avait incarné une forme d'âge d'or du ballet français juste quelques décennies auparavant. Celui qui avait fait sa fortune et sa célébrité, l'ancien directeur Véron, était devenu patron de presse. Il joua probablement un grand rôle dans le retour de la danseuse. Nommée professeure de la classe de perfectionnement, elle sera également inspectrice des classes, poste équivalent à celui de directrice de l'école dans le fonctionnement actuel. Elle reformera alors le Conservatoire, selon des directives qui semblent, pour la plupart, pleines de bon sens. On vient de le voir, en 1860, l'École de danse et le corps de ballet devaient composer avec pas mal de défaillances. Conçu sur le modèle français, c'est l'Académie de Milan qui fournissait dorénavant les meilleurs danseuses et danseurs à toute l'Europe. Beaucoup des nouvelles mesures semblent avoir été inspirées par les règlements datés du 1^{er} août 1850 de l'école transalpine (année où Augusto Huss y succéda à Carlo Blasis en tant que directeur). Ils avaient été traduits par le commis à la caisse de l'Opéra, Beljame, italien de naissance (AJ/13/479), à l'intention d'Alphonse Royer. On y remarque nombre de dispositions qui seront adoptées ou adaptées en France par Taglioni :

- Un examen physique scrupuleux, en présence des maitres, d'un chirurgien et du médecin du théâtre.
- Les examens annuels :
 - un en mars de chaque année pour les admissions, les passages, et le classement des élèves ;
 - un autre examen (ou expérimentation) en octobre pour la connaissance des progrès des élèves.
- La parité observée parmi les professeurs (même si les salaires féminins sont un peu moins élevés). L'école de Milan comprend :
 - un maitre de danse pour la classe primaire ;

une maitresse pour le même niveau ;
un maitre de perfectionnement ;
une maitresse de perfectionnement.

- La présence également d'un maitre d'art mimique, pour les deux classes.
- Le maitre de perfectionnement est simultanément chargé de la direction et de la surveillance des autres classes de l'établissement.

Les professeurs italiens étaient également fort impliqués dans la progression de leurs élèves. Ils avaient droit de regard sur les distributions en cas de spectacle et recommandaient aux “compositeurs” (les chorégraphes) leurs éléments les plus doués. Ils ne pouvaient recevoir de cadeaux, sous peine de suspension, voire de destitution, en cas de récidive.

Dans une note remise par Taglioni au ministre (AJ/13/479), celle-ci relève l'importance des classes élémentaires et le peu de soin qui leur est accordé à l'Opéra. Pourtant il est difficile de redresser des « habitudes contraires au naturel et à la bonne grâce ». Ces classes sont alors enseignées par M. Sciot⁸¹ qui a la charge de cinquante jeunes filles entre sept et douze ans et dix-huit jeunes garçons entre huit et quinze ans. Ils sont trop nombreux et de plus elle n'estime pas convenable de mélanger les garçons et les filles. Il est nécessaire, à cet âge, de “poser” l'élève, de modifier sa conformation, ce qui implique aussi de toucher les bras et les jambes pour leur donner des directions utiles. Il est considéré que M. Sciot n'a pas les qualités suffisantes pour sa mission et qu'il a de plus une mauvaise vue, ce qui gêne sa pratique pédagogique. Taglioni conseille donc de séparer les sexes et de confier les filles à une professeure femme.

Dans la deuxième classe, le second degré des demoiselles, M. Mathieu professe avec soin et savoir, mais il doit cependant corriger les défauts antérieurs, ce qui est une perte de temps inutile.

La troisième classe comprend des jeunes gens et des demoiselles. Elle souhaite là aussi la séparation des hommes et des femmes. C'est Adice qui s'occupe de ce niveau. Il ne s'occuperait donc plus que des hommes. Taglioni suggère de lui confier aussi la mission de faire travailler les danses de corps de ballet car elles manquent « de l'ensemble nécessaire, et que l'on a su rendre très remarquable dans la plupart des théâtres de l'étranger ». On remarquera la similitude de son point de vue avec celui d'Arthur Saint-Léon dans le pamphlet précité.

⁸¹ M. Bertrand Joseph Octave Foulaine, dit Sciot est né en 1807. Il est entré le 1^{er} mars 1826 à l'Opéra et deviendra professeur de danse le 1^{er} mars 1848. Il est alors premier quadrille. Il prendra sa retraite en 1863. (AJ/13/485)

La quatrième classe, de perfectionnement, est confiée à M. Gosselin⁸² qui est alors malade. C'est cette classe pourtant qui doit préparer les grands sujets de la danse. Elle ne comprend pas d'hommes. On y admet seulement les jeunes artistes du ballet douées de qualités exceptionnelles et, pour les exercices⁸³ seulement, les premiers sujets de la danse.

En résumé, Taglioni préconise « l'abolition de la mixité de l'enseignement, le renforcement de la formation dédiée aux jeunes filles et le recrutement de femmes pédagogues ». Le ministre Achille Fould, qui supervise alors l'administration du théâtre parisien, n'est pas totalement convaincu cependant. Une femme à la tête d'une classe de danse aura-t-elle suffisamment d'autorité pour faire appliquer la discipline nécessaire à ses élèves ? (Olivesi, 2017, paragr. 20). Mais Taglioni bénéficie d'un important réseau politique (notamment celui du puissant duc de Morny, demi-frère de Napoléon III) et artistique qui lui permettra de voir ses propositions acceptées. À la suite de son rapport :

- On institue un examen de chaque élève au terme de chaque semestre pour le promouvoir dans une classe supérieure. Cela permet un système de promotion à des dates déterminées.
- Une commission temporaire extérieure a pour mission de reconnaître les physiques absolument défectueux. Un médecin de l'Opéra aura également pour mission d'examiner les aptitudes physiques des aspirants.
- On sépare les sexes dans les classes élémentaires. M. Sciot garde les garçons pendant que Mme Caroline, la célèbre Mme Dominique, se charge des filles.
- Une nouvelle classe de pantomime est confiée à M. Mathieu.
- Taglioni a la charge de la classe de perfectionnement pour un salaire de 6000 francs. Elle comprend de 10 à 15 élèves, des femmes uniquement.
- Royer propose aux professeurs des classes supérieures non de choisir mais de suggérer les élèves des classes inférieures susceptibles de suivre leurs cours. Il intéresse ainsi les professeurs aux résultats de leurs choix.

⁸² Louis François Gosselin est né à Paris le 24 mars 1800. Il est engagé à l'Académie royale le 1er janvier 1817. Il y devient premier sujet et passe au remplacement (possibilité de faire les rôles principaux en cas de défaillance de l'artiste titulaire du rôle) en 1824. Il devient professeur le 24 janvier 1853 pour un salaire de 6000 francs (AJ/13/485). Il était le frère de Geneviève et Constance Gosselin

⁸³ La classe comprenait la partie exercices et également le travail des variations. Il faudrait comprendre là que cette seconde partie était réservée aux "élèves".

- Toutes les danseuses du corps de ballet ne suivent pas les leçons. On dispose alors un nouveau règlement afin d'obliger les artistes du ballet à suivre les classes. Manquer une leçon sans justification implique une amende égale à un jour des appointements de l'artiste.

Taglioni n'est pas la seule à avoir influencé de nouvelles dispositions. Lors d'une enquête auprès des professeurs, mise en place en vue d'améliorer l'enseignement au printemps 1858, Sciôt fait valoir des problèmes liés à l'indigence de nombreuses familles :

La grande majorité des élèves admis ont des parents pauvres. J'ai remarqué ces petites misères de la vie qui s'opposent à ce qu'un enfant suive une carrière pour laquelle il aurait de l'aptitude. Combien de mères me présentent leurs filles avec leur bulletin d'admission et ensuite ne reviennent plus parce que leurs moyens ne leur permettent pas de faire la dépense de souliers de danse, d'un jupon ou d'un corsage ? Combien d'élèves attendent avec impatience le moment où leur instruction leur permette de contracter un engagement avec un théâtre de boulevard, uniquement parce que l'entretien de leurs souliers est trop onéreux pour elles et qu'elles n'ont pu jusqu'alors y suffire qu'en s'imposant mille privations ! [...] En Russie, lorsqu'une élève est admise au conservatoire de danse, elle fait partie de la Maison. Elle est nourrie, logée, habillée aux frais de l'administration. Ainsi le théâtre de St-Petersbourg est-il renommé pour ses excellents corps de ballet. Sans imiter la Russie, ne pourrions-nous pas fournir quatre paires de chaussons et deux jeux de vêtements d'entraînement ? (cité dans Malandain, 2022, p. 15)

Cette mesure sera adoptée par l'administration. Il était nécessaire de retenir ces recrues détournées par les théâtres de boulevard et de province, par appât du gain. En échange de l'instruction que l'élève recevait gratuitement, il devait ses services à l'Opéra et s'engageait à figurer pour au moins cinq années dans les quadrilles.

Afin de promouvoir les talents, Royer institue une obligation pour les professeurs de donner des cours particuliers aux élèves coryphée montrant de bonnes dispositions et pressentis comme seconds sujets. Il autorise aussi les sujets touchant moins de 10 000 francs à suivre les classes de perfectionnement. Dans le règlement de 1872 cette mesure s'appliquera aux sujets dont les appointements ne dépassaient pas 3000 francs, réduisant ainsi le nombre d'artistes qui pouvaient y avoir accès (AJ/13/1186).

Un examen tenu le 13 avril suivra de peu le nouveau règlement du 15 mars 1860, afin de réorganiser les classes⁸⁴. On n'en augmente pas le nombre mais on en améliore la graduation, selon la force de l'élève. Alphonse Royer, Marie Taglioni, Amalia Ferraris, Emma Livry, Lucien Petipa, Louis Mérante, Eugène Cormon, Francisque Berthier, Magloire Beauchet et Eugène Coralli constitueront ce premier jury (Malandain, 2022, p. 15).

Toutes ces mesures semblent de bon aloi, mais on ne trouvera pas nécessaire de créer une classe de perfectionnement pour les danseurs. Taglioni précise :

L'enseignement de la danse pour les hommes atteint son plus haut degré dans la classe secondaire. il se perfectionne dans la classe spéciale de pantomime, cette dernière pourrait être confiée au maître de ballet M. Petipa ce qui permettrait de créer une troisième division dans la classe de M. Mathieu mais cela augmenterait la dépense. (AJ/13/479)

Elle apporte, elle aussi, sa contribution à la chute de la danse masculine. L'homme dansant reste un mime couplé d'une grue. Le règlement qui régira le Conservatoire en 1872, sous la direction d'Halanzier, n'améliorera pas la situation : la classe secondaire masculine sera également supprimée, tout comme celle d'exercices du ballet. On considérera (article 29) que dans les classes élémentaires et secondaires, les élèves sont fréquemment exercés aux évolutions des ensembles (AJ/13/1186).

Curieusement, Adice ne commente nullement dans ses écrits les réformes effectuées après l'inspection de Marie Taglioni. Il l'a admirée comme danseuse, il fut l'élève de son père et de son grand-père. Critiquant en permanence les administrations de Royer ou de Perrin, sa hargne ne s'exerce jamais sur sa demi-compatriote qui lui a confisqué cependant l'enseignement plus payant des danseuses, à une époque où la danse masculine n'éveille nul intérêt. Le professeur

⁸⁴ Les examens existaient déjà à l'Opéra, comme en témoigne les écrits de Bournonville, mais semblaient être tout spécialement réservés aux danseurs et danseuses désireux de « faire leurs débuts », c'est-à-dire de devenir solistes. Bournonville passera le sien en 1826, soit deux ans après son arrivée à Paris (Bournonville, 1979, p. 466). Il fait un récit instructif de cette épreuve solennelle qui avait lieu au Foyer de la danse : « [...] tout ce qu'on avait accompli à l'école devait être testé devant un jury composé de cinq professionnels et de quatre fonctionnaires de l'administration. Le foyer se transformait alors en champ de bataille entouré d'un demi-cercle de spectateurs plus critiques que sympathiques, et qui, pour ce qui était de la technique, ne se laissaient pas éblouir par du tape-à-l'œil. Les juges prenaient place sur un banc devant le mur en miroir. Les candidats, hommes ou femmes, s'avançaient, pâles, le cœur battant — car il s'agissait de vaincre, non seulement ses concurrents, mais surtout ses propres émotions. En règle générale, l'épreuve consistait à exécuter deux morceaux de bravoure du répertoire, et une scène de pantomime ou autre. Le jury consciencieux se tenait assis là, froid et raide comme une cour d'assise, et le silence n'était rompu que par le son des violons et la respiration des danseurs. Mais peu à peu, à mesure que le talent se frayait un chemin à travers les difficultés, le sang remontait aux joues des candidats, leurs yeux pétillaient et l'espoir d'une victoire les aidait à redoubler leurs efforts. Les juges s'efforçaient en vain de supprimer les sourires de satisfaction, et l'approbation du public s'exprimait bientôt par un tonnerre d'applaudissements » (*Ibid.*, p. 477).

de la classe de perfectionnement devait faire chaque mois au directeur de l'Opéra un rapport sur le service des classes et les progrès des élèves, ainsi que proposer les mesures pouvant contribuer au succès pédagogique du Conservatoire. Taglioni aurait-elle participé à la disgrâce que connut Adice dans les années 1860 et qui se conclura par son éviction ?

Quel genre de professeur fut Marie Taglioni ? Suivait-elle les méthodes de son père ou de son professeur Coulon ? On sait peu de choses sur cet aspect tardif de sa carrière. Anna Bicknell, dans son livre *Life in the Tuileries Under the Second Empire*, fait un portrait peu amène de la sylphide vieillissante qu'elle croisa un moment lors d'une répétition dirigée par Mérante :

[...] je vis une personne remarquablement raide, avec la bouche pincée et d'apparence très guindée, l'archétype même de la maîtresse d'école pédante. Je n'ai jamais été plus étonnée. Mérante avait souhaité connaître son opinion sur la danse ; mais elle parlait très peu, et semblait le contraire d'une personne agréable ou naturelle⁸⁵. (cité dans Guest, 2014, p. 12)

Au retour à Paris de celle qui fut son mythe, la danse qui s'applaudit a bien changé. Taglioni ne se retrouve certainement pas dans ce qu'elle voit, aussi écrit-elle :

À l'Académie impériale de Musique, la danse devient une gymnastique ; la danseuse qui élève la pointe de son pied à la hauteur de sa tête est très appréciée ; celle qui, dans un bond gigantesque, déploie ses légers jupons comme des ailes autour de ses épaules est saluée par de triples applaudissements. Cette école de danse est mauvaise [...]. Aujourd'hui, tout le corps de ballet vise à l'extraordinaire, les pirouettes interminables, les disgracieux écarts, les bonds et les délires corporels... (Taglioni citée par Jacq-Mioche, 2010, p. 185)

Si l'on n'a pas de vue sur la transmission de la célèbre ballerine, on peut s'en faire une idée à travers ses cabrages sur les évolutions de son art. Elle participa ainsi, sans nul doute, à l'idée d'une certaine danse française, celle qui aurait su garder une forme d'authenticité en lui renvoyant le souvenir de ses succès. Rare, moins payante, moins payée, elle émerge cependant de temps à autre, se met à habiter un corps pour dévoiler les trésors de raffinement et de délicatesse qu'elle recèle.

⁸⁵ [...] I saw a remarkably stiff-looking person, with pursed-up mouth and very prim appearance, absolutely the conventional type of a pedantic school-mistress. I never was more astonished. Mérante had wished to have her opinion of the dance ; but she spoke very little and seemed the reverse of agreeable or natural.

Cet épisode de la carrière de Taglioni restant discret, comparé à la gloire européenne à laquelle elle avait accédé jusqu'au mythe, il reste à évaluer l'importance de son rôle dans notre école en tant que pédagogue. On peut facilement imaginer que les qualités de grâce, d'humilité, de maîtrise, de refus d'exploit ostentatoire qui avaient marqué sa propre danse, furent aussi celles qu'elle désira transmettre à ses disciples préférées. Emma Livry brilla brièvement de sa lumière, comme une météorite, avant de brûler dans son piège de tulle lors d'une répétition de la *Muette de Portici*, l'empêchant de pouvoir porter son art plus loin dans le futur.

Mais Léontine Beaugrand, avant, et surtout après la défaite de 1870 et les affres de la Commune, incarnera cet idéal qu'on jugera parfois voué à la disparition. Elle évitera dans sa danse tout ce que Taglioni rejetait :

Aujourd'hui où la chorégraphie empiète sur le domaine de l'acrobatie, et qu'à la légèreté et à la grâce on a substitué l'énergie et la force, il faut savoir gré à une artiste de ne pas tomber dans ces excès fâcheux et de chercher moins à étonner qu'à plaire. [Beaugrand est] la seule de l'Opéra qui sache danser une *variation* de violon. C'est merveille de la voir suivre les coups d'archet et marquer la mesure de ses petits pieds, avec un rythme, une précision, une grâce des plus louables. (cité dans un Vieil abonné, 1887, p 199)

1. Le cas Beaugrand :

À Léontine Beaugrand

« *Qui nous consolera de ton brusque départ.
» De ton injuste exil, savante enchanteresse
» Dont le pas élégant à sa chaste caresse,
» Sans corrompre le cœur, enchaînait le regard ?*

« *Tu forçais les penseurs à respecter ton art,
» Car c'est par toi qu'émus d'une noble allégresse
» Ils comprenaient pourquoi les sages de la Grèce
» Au culte de la danse avaient marqué sa part.*

« *C'est par toi, par ton vol aux courbes expressives,
» Que des ailes de l'âme et des lignes du corps
» Nous sentions les profonds et merveilleux accords.*

« *Si tes grâces, Beaugrand, doivent rester oisives,
» Qui nous rendra l'extase où tu nous ravissais
» Par ton charme si fin, si pur, et si français ?*»

Ainsi, Sully Prud'homme rendait hommage à la danseuse lors de son départ à la retraite, le 21 avril 1880. En son époque, Léontine Beaugrand fut considérée comme la personnification de l'école française de danse classique. Sa carrière fut souvent étouffée par l'iniquité administrative de l'Opéra de Paris, malgré les multiples services qu'elle rendit à la vieille Académie. Mais elle n'est pas qu'une artiste méritante. De nombreux écrivains saluent la profondeur, la délicatesse et la noblesse qui sous-tendent son art, qu'elle s'approprie au prix d'un labeur enthousiaste et constant.

Issue des quartiers de la Villette, fille d'un concierge et d'une ouvrière en casquettes, Léontine Beaugrand (1842-1925) entre à huit ans au conservatoire de la rue Richer. Elle intègre le corps de ballet du Théâtre impérial de l'Opéra en 1857, pour 300 francs par an. Elle arrive à monter en grade peu à peu, malgré certaines injustices qu'elle subit aux examens. Gautier la remarque dans *Diabolina* et s'étonne du peu d'attention qu'on accorde à ce genre de danseuses qui ont pour principal malheur d'avoir été éduquées au Conservatoire, d'avoir gravi patiemment les échelons de la hiérarchie et d'être trop bien connue : « On ne peut pas faire une étoile du ciel avec une luciole du jardin » (Gautier, 1864, p. 2). C'est encore dans le *Don Juan* de Mozart qu'elle brille, en 1866, avec le ravissant divertissement composé par Saint-Léon : « [...] elle peut passer à bon droit pour l'interprète née de cette musique claire, mousseuse et pétillante. Elle danse là une variation tacquetée, restée célèbre, qu'on nomme toujours, à l'Opéra, la *variation de Beaugrand* » (Fourcaud, 1881, p. 48).

Mais le directeur Perrin préfère chercher à l'étranger des danseuses au talent parfois contestable. Si le librettiste Nuitter pressent Léontine pour le rôle principal de son nouveau ballet *Coppélia*, c'est vers la danseuse allemande Adèle Grantzow que l'on se tourne finalement. Celle-ci tombée malade, on se met activement à la recherche d'une nouvelle protagoniste en dépêchant Delibes à Milan, avant de s'enticher de la toute jeune Giuseppina Bozzacchi, connue des seuls studios de danse et fraîchement émoulue de la classe de Mme Dominique. La jeune italienne, formée au meilleur de l'école française, a l'avantage d'avoir quinze ans. Il est d'usage au théâtre de vouloir créer la surprise. Les étoiles naissent dans l'effervescence du Big-Bang et pas dans les rosières. N'écartait-on pas de la scène pendant six mois, quelques décennies auparavant, les danseurs désireux de faire leurs débuts afin de les faire oublier du public ? Beaugrand est trop connue et devra se contenter de danser dans le divertissement de l'opéra *le Freischütz*, qui accompagne *Coppélia* lors de sa création, le 25 mai 1870. Fair-play, elle reconnaîtra le talent exceptionnel de la verte ballerine qu'elle croisait au cours de Madame Dominique.

Ce sont les malheurs conjugués de Giuseppina Bozzacchi, affaiblie par la misère et emportée par la petite vérole noire à dix-sept ans, ainsi que ceux d'une France défaite par les armées prussiennes et ravagée par la Commune, qui redonneront à Beaugrand l'exposition qu'elle méritait. Après avoir été fermé pendant un an, l'Opéra de Paris ne songe plus à inviter de ballerines étrangères. À la suite d'Angelina Fioretti, Léontine incarne l'Hélène du divertissement de *Faust*, avant d'interpréter Swanilda lors de la reprise du ballet *Coppélia*, après la mort, en 1870, de son chorégraphe Arthur Saint-Léon. Fait bien rare pour une danseuse sortant des classes de l'Opéra, elle accède au sommet de la hiérarchie le 16 octobre 1871 au vu de la qualité de sa prestation dans ce ballet. Gustave Bertrand écrit un an plus tard : « Vous verrez qu'à force de succès, elle finira par être la créatrice du rôle » (cité dans Fourcaud, 1881, p. 66). À la sortie de la guerre franco-prussienne, Beaugrand n'est plus juste une danseuse, elle devient un symbole palliant la défaite.

À côté de la réussite de cette reprise, Beaugrand devra se contenter de la création d'un petit ballet en un acte sans grande envergure, *Gretna Green* (1873) composé par un Louis Mérante qui s'essaie à la chorégraphie, et des nombreux divertissements d'opéra dont elle se fit la spécialiste : *Moïse, les Huguenots, le Trouvère, Roland à Roncevaux, Don Carlos, Faust, le Freischütz, Hamlet, etc.*

Théodore de Banville lui rend cet hommage, ainsi qu'à son école, le 12 mai 1873 :

En fait de danse, comme en fait d'autre chose, Paris, qui a la naïveté de se croire orgueilleux et vantard, est singulièrement modeste. De temps en temps, l'Italie, l'Espagne, la Russie, un pays quelconque nous envoie une ballerine étrange, pimentée d'un ragoût violent ou pâmées en des langueurs mortelles, et nous avons la bonté de l'adorer comme une idole, sans prendre garde à ceci : que pour être une danseuse, il lui manque bien des qualités, dont la première est de savoir danser. C'est seulement chez nous qu'existe la véritable école classique, où la vigueur et la correction n'excluent pas l'originalité, où l'on se soucie du rythme et de la grâce, où l'on se souvient qu'un pas dansé est l'image même d'une ode ...

Mlle Beaugrand, il faut bien l'avouer, est une danseuse française, mais je ne crois pas qu'on puisse lui faire sérieusement un autre reproche que celui-là. Qu'elle est simple, mais élégante, naturellement hardie, et comme tout ce qu'elle fait procède rigoureusement des règles de son art et de la tradition la plus pure ! (cité dans Fourcaud, 1881, pp. 30-31)

Les critiques sont nombreuses à saluer régulièrement son talent. On souligne souvent son exécution raffinée, sa distinction, le soin qu'elle met dans ses pas. Elle est considérée comme étant la dernière représentante d'un style destiné à se faner. Ainsi Francisque Sarcey s'inquiète de sa possible disparition : « Après elle, il y aura encore des ballerines de la fantaisie. Mais la danse correcte, la danse souple, élégante, hardie et toujours réglée, la vraie danse française ; voilà qui est fini, elle partie, personne à l'Opéra ne saura plus ce que c'est » (*Le Temps* cité dans *Mémoire pour mademoiselle Beugrand*, 1880, p. 8).

En 1872, sur la demande d'Olivier Halanzier, l'étoile italienne Rita Sangalli (1849-1909) quitte Londres pour rejoindre Paris. Elle fait ses débuts à l'Opéra dans *la Source*, le 9 septembre de la même année. Formée à Milan, à l'école implacable de Hus, sa danse contraste fort avec celle de Beugrand :

Elle avait — elle a encore, — des bonds de panthère, des tournoiements vertigineux, des élans effrayants. [...] C'est une trombe, un ouragan, qui passe avec la rapidité de la foudre. Pas de maniérisme, pas d'afféterie, pas de banalité ! Mais une passion exubérante, une puissance, une élasticité d'acier trempé. (Faucon, 1875, pp. 303-304)

Cette guerrière en tutu n'avait pas hésité, toute jeune, à traverser l'Amérique d'est en ouest pour une tournée mémorable, avec le même sens du parcours et la foulée franche qui la distinguait sur les planches. Après l'incendie de l'Opéra de la rue le Peletier, emportant dans ses flammes les décors de *Coppélia* et de *Gretna Green*, Rita Sangalli quitte Paris pour Vienne mais reviendra pour l'inauguration du Palais-Garnier, en 1875, où elle danse la première scène du deuxième acte de *la Source*. Beugrand s'était juste contentée d'une variation à la création de ce même ballet, : « [...] mais elle a fait de ce simple pas un petit chef-d'œuvre de fini et de précision. Un ornemaniste dessinerait au vol ses tacquetés et ses pointes. Cela est exquis, menu, délicat, comme un travail de dentelles » (Saint-Victor, 1866b, p. 2).

Mérante compose pour Rita les trois actes de *Sylvia*, tandis que Léontine devra se contenter là encore d'un ballet en un acte, *Fandango* (1877), du même chorégraphe, sur une musique de Salvayre⁸⁶. Ni Perrin, ni Halanzier, ni Vaucorbeil, ses trois directeurs successifs, n'auront permis à Beugrand de s'affirmer dans des créations dignes de son talent.

Le 1^{er} mai 1875 les appointements de l'étoile française montent à 30 000 francs. On lui refuse dorénavant cette somme quand on donne d'emblée 36 000 francs à une danseuse étrangère assumant les mêmes emplois. En 1879, Vaucorbeil met Beugrand (qui va avoir bientôt trente-

⁸⁶ Miguel Vasquez y débuta et l'on se demanda (un court moment) si Vestris aurait un successeur.

huit ans) à la retraite.⁸⁷ Il désire pouvoir réengager Sangalli et son prédécesseur, Halanzier, avait déjà invité Rosita Mauri à rejoindre le ballet de l'Opéra de Paris. Il ne peut pas conserver trois premières danseuses et estime que l'étoile française ne remplit pas assez les caisses (Mémoire, 1880, p. 9). De nombreuses voix s'élevèrent dans la presse contre cette disposition, mais Vaucorbeil, piqué au vif, maintint sa décision. Léontine Beaugrand proposa à son directeur de rester juste une année de plus avant de basculer sur un poste de professeur et de permettre l'engagement des artistes déjà sollicitées. Elle espérait pouvoir former une pépinière de jeunes talents qui aurait redonné à Paris sa primauté comme capitale de l'art chorégraphique. Gardienne, dans ses apparitions scéniques, d'une tradition des plus achevées de l'école française de danse classique, on s'étonne que sa demande fût refusée. On l'aurait soupçonnée de vouloir créer une cabale contre Sangalli. Elle lui aurait dit : « Je ne suis pas assez votre amie pour vous rendre un pareil service ! ». Lancer une cabale contre sa rivale aurait incliné en effet le public à prendre la défense de l'Italienne (*Ibid.*, p. 15).

Parisienne jusqu'au bout, Beaugrand n'a pas l'ambition de faire reconnaître ses talents dans d'autres capitales, comme il était de mode. Elle préfère se consacrer à des tâches humanitaires : « [...] ayant connu pendant le cours de sa vie de théâtre bien des misères d'artiste, elle a entrepris de participer du moins à leur soulagement. Dans ce but, elle s'est mise à la tête de l'orphelinat des arts, destiné à recueillir et à élever les enfants des comédiens pauvres » (Stoullig et Noël, 1881, p. 24). Elle se marie le 9 mars 1887 avec Abraham Dreyfus, auteur dramatique et journaliste, légitimant ainsi la naissance de sa fille Céline, née en 1884.

Le "cas" Beaugrand révèle le peu d'ambition qu'avaient pour l'École, ainsi que pour les danseuses et danseurs français, les directeurs de l'Opéra de Paris. Ils pouvaient trouver ailleurs, et sans frais supplémentaire, ce que le gros du public recherchait avant tout. Ayant pour but principal de renflouer les caisses, ils n'imaginaient pas les conséquences de cette absence d'attention. Nous avons déjà fait remarquer que le manque d'avancement possible, comparé aux efforts demandés pour maîtriser leur métier, ne créait pas d'émulation suffisante chez les danseuses et danseurs de la troupe. L'École, cependant, continua à nourrir quelques talents. Plus avant dans le siècle, une Julia Subra (1866-1908) sera considérée elle aussi comme incarnant admirablement la danse française. Fille d'un tailleur de Montmartre, elle représentera une alternative aux danses piquantes des Mauri et des Zambelli, une esthétique attardée dans le

⁸⁷ . Les élèves de l'Opéra étaient tenus de déposer un acte naissance à l'administration tandis que les danseuses étrangères l'égarèrent très souvent.

romantisme par son caractère vaporeux et élégant. Mais comme celui de Beaugrand, son succès ne sera pas aussi franc que celui des femmes du sud. Hansen en fait cette analyse :

[...] Subra passe aujourd'hui pour la perfection même, comme autrefois Taglioni. Rien ne laisse à désirer dans ce qu'elle fait : toutes ses poses sont purement académiques, voyez ses arabesques, ses attitudes. Le moindre de ses mouvements est rempli d'élégance et de correction, à tel point que l'ensemble paraît froid et n'emballe jamais le gros public. (cité dans Germont, 1889, p. 390)

E. La féminisation croissante du métier

En 1817, on constatait déjà un déséquilibre entre classes de filles et de garçons au sein du Conservatoire de danse : 39 demoiselles pour 22 cavaliers, contre 43 pour 37 en 1806 (Chapman, 1989, p. 210). La féminisation du corps de ballet de l'Opéra de Paris sera elle aussi en progression constante, passant de 51% de ballerines en 1827 à 70% en 1850, avec notamment 20 danseuses solistes pour 9 danseurs solistes (Olivesi, 2017, paragr. 17). Un document postérieur, dressé par le régisseur M. Pluque, permet de nous faire une idée générale des classes de danse telles qu'organisées à la fin des années 1870, ainsi que de la composition du corps de ballet à l'Opéra de Paris (BmO, archives 19/690).

Le maître de ballet est alors Louis Mérante. Mme Venettozza (Dominique) tient la classe de perfectionnement au Foyer de la Danse de 9h à 10h30 pour les coryphées puis de 10h30 à midi pour les petits sujets. Mme Mérante enseigne les classes de premier degré à la Rotonde, c'est-à-dire le premier quadrille de 9h à 10h30 et le deuxième quadrille de 10h30 à midi. Mme Théodore est en charge des classes élémentaires à la Coupole : de 10h30 à midi pour la première série d'élèves filles et de midi à 13h30 pour la deuxième série. M. Mathieu tient la classe élémentaire des garçons, de 9h à 10h30, ainsi que la classe de pantomime au Foyer de la Danse, les mardis et samedis, de 15h à 16h30. On s'aperçoit de la forte féminisation de l'enseignement, faisant écho à celle des artistes interprètes. Seul Vasquez est alors premier danseur dans le corps de ballet qui se compose ainsi :

Hommes :

- Sujets : L. Mérante, F. Mérante, Pluque, Rémond sont mimes

Cornet et Ajas sont mimes comiques, Vasquez est premier danseur et Stilb second danseur.

- Chez les coryphées, MM. Poncot et Jules Pierre sont mimes, MM. Marins et Leroy sont danseurs.

On compte ensuite 23 hommes dans le corps de ballet. Soit 35 hommes en tout dont la plupart ne dansent pas vraiment.

Femmes :

- 31 sujets dames danseuses, dont 15 petits sujets— Sangalli est au plus haut grade avec Beaugrand et Mauri
5 sujets mimes
- Coryphées dames 1^{ère} division : 8 danseuses
2^e division : 13 danseuses
- 1^{er} quadrille dames, 1^{ère} division : 9 danseuses
2^e division : 12 danseuses
- 2^e quadrille dames, 1^{ère} division : 8 danseuses
2^e division : 11 danseuses

Soit 97 danseuses dont 5 sont mimes.

Les figurantes sont au nombre de 20, pour 18 comparses, mieux payés qu'elles (900 francs pour les hommes et de 400 à 600 francs pour les femmes). L'effectif se complète de 31 élèves externes filles pour 9 garçons.

Durant toute la première moitié du 19^e siècle, les classes de danse au Conservatoire de Paris sont tenues par des hommes : « — Il en est jusqu'à cinq : la classe de M. Mazilier, celle de M. Barrez, celle de M. Albert, celle de M. Coralli, et enfin celle de M. Petit » (Second, 1844, p. 175). En 1902, les femmes ont pris le relai ; ce sont Mlles Bernay, Parent, Théodore, Mauri (Néronde, 1902, p. 95). On peut imaginer, qu'au tournant du siècle, Joseph Hansen continuait à professer sa classe de mime, même s'il n'apparaît pas dans l'énumération de Néronde. Faut-il voir là une reconnaissance des capacités des femmes dans ce domaine, ou simplement un désintérêt de la gent masculine pour un travail peu rémunéré et déconsidérant la participation artistique du danseur ? Toujours est-il que les femmes profiteront de cette désaffection et trouveront un moyen de s'exprimer sur ce terrain, obtenant des positions de responsabilité au-delà de leur participation en tant qu'interprètes. Elles seront dans ces attributions moins

critiquées que les femmes écrivaines, peintres ou compositrices. Entre 1871 et 1914, 70 salles parisiennes emploient des maitresses de ballet, métier nécessitant une solide formation et de multiples compétences (Marquié, 2020, p. 150)⁸⁸.

1. L'école des femmes :

L'école de danse destinée aux danseurs et danseuses de théâtre s'appela primitivement Menus-Plaisirs. Elle était sous la direction d'un maitre de ballet de l'Opéra. [...] Délaissée par les hommes, elle ne réunit plus que quelques-uns d'eux, mais est toujours suivie par les jeunes élèves femmes destinées au théâtre. [...] Les Menus-Plaisirs anciens présentaient un plus grand prestige et, on peut le dire, ont disparu. (Desrat, 1895, p. 96)

Figure 29 : Cliché Mairet. (ca. 1898). Loge commune à l'Opéra de Paris. Au centre, Cléo de Mérode.



Tiré de *La danse à l'Académie nationale. Revue Le Théâtre*, décembre 1898, p. 11

Bien que très attaché à la première danseuse Emma Sandrini, dont il avait fait sa favorite, Gailhard n'a certes pas accordé à Terpsichore l'intention qu'elle méritait lors de ses mandats. Mais si une partie de ses troupes, lassée des faibles revenus et du peu de perspectives qu'offraient leur emploi, ne montrait qu'un intérêt limité dans la pratique du métier que le

⁸⁸ Louise Marquet, Mariquita, Laure Fonta, Adelina Gedda, Berthe Bernay, Louise Stichel, Mathilde Coshel, Marie Maury-Holzer, Jeanne Chasles, Rita Papurello... occuperont ces postes. (Critique dans *Cœmedia* de juillet 1911, cité dans Marquié, 2020, p. 150)

Conservatoire lui avait enseigné, des gardiennes des gestes sacrés existaient bien⁸⁹, convaincues de leur mission de passation aux nouvelles générations, et hautement respectées par celles-ci. C'est ainsi que Cléo de Mérode parle de sa professeure Adeline Chion (1844-1928), rebaptisée au théâtre Mlle Théodore, pour des raisons facilement compréhensibles :

[...] avec Mlle Théodore il n'était pas question de badiner. Elle ne respirait que pour l'enseignement de son art, la danse classique, dont elle entretenait le culte avec un pieux respect, comme les prêtresses de Vesta entretiennent le feu de l'autel. Tout le formulaire de cette liturgie était gravé en elle ; elle en savait par cœur les moindres détails et n'aurait pas supporté qu'on y fit quelque accroc. Il y avait une étroite filière à suivre, un mécanisme minutieux à décomposer ; [...] Elle n'exécutait pas un seul des mouvements qu'elle nous enseignait : tout était indiqué par quelques mots et quelques gestes. (Mérode, 1985, p. 58)

Adorée de ses élèves, sa carrière internationale et aventureuse nimbait son encore jeune visage encadré de cheveux gris d'une aura toute spéciale. Elle était la fille et l'élève de Pierre Théodore Chion (1813-1881), élève lui-même de Simon Mérante, et de Thérèse Théodore (1825-1901), soit Teresa Chiossino, née à Turin. Celle-ci dansera dans sa ville natale jusqu'en 1842, au Teatro Regio, avant d'entamer la vie d'oiseau migrateur propre à sa profession. M. Théodore, tout comme Saint-Léon, fera des allers-retours à l'Opéra. Il y fut engagé avec sa femme en 1845, alors qu'Auguste Mabillet s'en allait. Il semble y avoir été plus apprécié que Thérèse en général. Le *Journal des théâtres* lui donne une forme inattendue de crédibilité : « Petipa [...] a dansé aux bravos de tous, et dans un genre diamétralement opposé à celui de Théodore, dont le physique gracieux rappelle assez la collection des charges de Cham et de Granville ». Crédibilité qu'il n'octroie pas à son épouse : « [...] rien de plus fade, de plus carafe d'orgeat que Mmes Emarot, Caroline et Théodore » (« Théâtres de Paris », 1847, p. 2). Charles Maurice, fidèle à sa réputation de cynisme, ne sera pas tendre quand M. Chion obtiendra, en 1848, une classe au nouvellement nommé Théâtre de la Nation :

La Classe des élèves de la Danse, au Théâtre de la Nation, a pour professeur, nommé par MM. Nestor Roqueplan et Duponchel, le citoyen Théodore, ce Vestris qu'on aperçoit et surtout qu'on entend sur la scène à toutes les représentations. Les deux Directeurs ont

⁸⁹ Des gardiens aussi : Vasquez eut la réputation d'un très bon professeur durant ses fonctions en tant que responsable de la classe des grands sujets. Il ne "chiffonnait pas les tutus de ses élèves", selon les dires de Cléo de Mérode (1985, p. 107), contrairement à Hansen qui aimait butiner dans le corps de ballet. Mérante est présenté également par Bernay comme un maître de ballet d'un grand professionnalisme, soucieux de la santé de la troupe qui lui est confiée.

trop de goût pour que ce choix ne soit pas excellent ; mais alors, il est clair que l'habile artiste montre à ses écoliers tout autre chose que ce qu'il nous fait voir. (Maurice, 1848, p. 2)

M. Chion travailla aussi pour le Teatro S. Carlo de Lisbonne, de 1836 à 1840, les Théâtres impériaux de Moscou, de 1850 à 1861, ou encore comme chorégraphe pour le Théâtre des Variétés, le Théâtre-Lyrique impérial et le Théâtre de la Porte-Saint-Martin (Malandain, 2021, pp. 16-18).

Adeline fut engagée à l'Opéra, à trente-quatre ans, en février 1878. Elle avait œuvré en Italie, à Londres, à Munich, à Bruxelles (tenant souvent les premiers rôles des ballets de Hansen), à Berlin et surtout en Russie, pays pour lequel elle avait une fervente adoration. À son retour à Paris, on saluait régulièrement ses prestations dans la presse, alors qu'elle se produisait au Théâtre-Lyrique ou à la Gaîté. C'est elle qui créa en 1877 le rôle de Fiammetta, repris plus tard par Zambelli, dans l'opéra fantastique de Camille Saint-Saëns, *le Timbre d'argent*. À l'occasion de la création d'un autre opéra, *le Bravo* de Salvayre, on peut lire :

Dans le ballet, Mlle Adeline Théodore a obtenu un succès égal à celui qu'elle avait eu dans le *Timbre d'argent*. Impossible de rêver une danse plus correcte, plus pure et plus gracieuse. C'est une étoile de la bonne école, dont la place est de droit marquée à l'Opéra. Nous la signalons à M. Halanzier. (Claudin, 1877, pp. 3-4)

Mais, sous l'ombre de Rita Sangalli et de Rosita Mauri, elle ne trouva pas la place de s'épanouir comme danseuse. En juillet 1879, elle reprend la classe des petites de l'École de danse, dont s'occupait sa mère, tandis que Thérèse fut préposée aux quadrilles. Avec patience et abnégation, elle se vouera à sa tâche d'enseignante. Chargée pendant douze ans des petites filles, elle reprendra trois ans les quadrilles, avant de s'occuper des coryphées. Elle hérita des savoir-faire de son père, de sa mère et aussi de Perrot, selon un article de *l'Illustré Théâtral* qui nous apprend également qu'elle fut nommée officier d'Académie en 1895 (Raymond-Ménart, 1897, p. 6). Les étoiles, en cette fin de siècle Mlles Mauri et Subra, ayant le choix de leur professeur, demanderont toutes les deux à prendre leur classe quotidienne et privée avec Mlle Théodore (*Ibid.*, p. 7). C'est encore elle qui enseigna *Giselle* à Carlotta Zambelli quand celle-ci dut danser le ballet à Saint-Pétersbourg, en 1901. Adeline connaissait en effet le rôle-titre pour l'avoir interprété à Bruxelles (Malandain, 2021, p. 18). Adeline rendit sa baguette en 1913. Rappelons-le, Antonine Meunier fut son élève. Son livre nous donne-t-il quelques renseignements indirects sur son enseignement ?

À ce même moment, au même endroit, professait Berthe Bernay en charge des jeunes enfants. Son premier ouvrage, *La Danse au théâtre* (Bernay, 1890), nous laisse quelques vues sur les méthodes de Mme Dominique, professeure d'Emma Livry et de Giuseppina Bozzacchi, ces deux espoirs de la danse française fauchés trop vites, alors qu'elles auraient pu en redorer le blason. Née en 1820, rentrée à l'âge de dix ans à l'Opéra, Mme Dominique dansa sous le nom de Mlle Caroline (elle était née Caroline Lassiat). Le second violon Dominique Venettozza s'amouracha éperdument de la ballerine et l'épousa, ce qui lui valut son surnom. Elle fut aussi la professeure d'autres grandes ballerines de son époque comme Marie Vernon ou Léontine Beaugrand, et aussi des étoiles étrangères qui venaient danser à Paris : Grantzow, Fioretti, Pitteri, Sangalli, Mauri... Elle s'éteignit en 1885.

Le schéma de la leçon décrit par Bernay est proche de celui que nous connaissons de nos jours, si ce n'est que la barre se réduisait à vingt minutes. La classe durait une heure et demie en tout et l'on encourageait les élèves à arriver un quart d'heure plus tôt pour « se tourner sur les barres », c'est-à-dire faire la jambe sur la barre. Celles qui obéissaient à cette règle obtenaient de meilleures notes. Au milieu, on passait à l'adage, aux pirouettes sans pointes, avant d'aborder les exercices sautés, et les enchainements de pas mélangés, alors en usage, et nécessaires à la maîtrise des variations. Elle en cite les principaux éléments :

Glissade. – Saut de chat. – Gargouillade. – Sisole, ou comme dit Blasis *Sissonne*. – Coupé. – Coupé mi-contre-temps. – Assemblé. – Fouetté. – Sisole détourné. – Balonné. – Jeté. – Changement de pied. – Temps d'entre-chat sept. – Entre-chats 3,4,5,6,8. – Royale. – Les Ciseaux. – Pas de bourrée. – Saut ou pas de basque. – Cabriole. – Brisé. – Temps de l'Ange ou Plané. – Détourné ou déroulé sur les pointes. – Jeté en tournant. – Piétiné. – Soubresaut. – Brisés Télémaque, etc. (*Ibid.*, p. 154)

Tous les professeurs connaissaient ces pas, spécifie-t-elle. Antonine Meunier détaille la plupart d'entre eux dans son dictionnaire. On notera la technique de batterie poussée. Les femmes sont rarement appelées à battre l'entrechat huit de nos jours, même si j'en ai connu qui les passaient très bien. La leçon se finissait avec les temps de pointes, ou pouvait aussi se poursuivre par le travail des variations.

Pour les coryphées et les petits sujets (dont elle ne fut pas responsable), Bernay jugeait bon de composer une leçon pour le lundi et de l'exécuter toute la semaine. On pouvait ainsi exercer la mémoire des élèves et perfectionner les pas composés par le maître. La dernière demi-heure devait idéalement être consacrée à apprendre les variations du répertoire, méthode qu'employait Mme Dominique, et qui facilitait les remplacements *au pied levé*. Les premiers sujets, quant-à-

elle, avaient intérêt à répéter au cours leurs solos du soir pour se “les mettre dans les jambes”. L’omission de cette règle non écrite fut d’ailleurs une des raisons pour laquelle les danseuses de l’Opéra signèrent une pétition demandant le renvoi de Rosita Mauri, en 1920, comme professeur de la classe de perfectionnement (Lettre cosignée [...], 1920). Jeanine Laugier, quant à elle, adressa de son propre chef ses revendications à Jacques Rouché :

[...] je tiens à vous signaler que nous ne pouvons continuer les cours comme les donne mademoiselle Mauri, qui ne veut plus nous donner les heures d’avant la guerre, c’est à dire de nous faire travailler le répertoire que vous faites afficher. Je regrette de vous écrire cela, mais mademoiselle Mauri ne donne plus que de 10h1/2 à 11h20 minutes ; nous n’avons plus assez de temps pour travailler toutes du reste. Mademoiselle Mauri ne veut plus nous faire travailler les variations que nous devons donner. (Laugier, cité dans Garafola, 2015, paragr. 17)

Madame Dominique faisait également venir un premier sujet au cours des coryphées et des petits sujets (Bernay, 1890, p. 167). Ses pas étaient détaillés pour les consœurs inférieures en grade puis exécutés par celles-ci. Le procédé était très stimulant, divertissant, et surtout efficace. Rappelons que le professeur enseignant alors les pas en les marquant avec les mains, la venue en classe d’une danseuse qualifiée et en pleine possession de son talent ne pouvait que constituer un utile adjuvant.

Le départ de Madame Dominique fut considéré comme une grande perte pour l’institution. Le 22 juin 1879, Rosita Mauri lui écrit ce billet, que je reproduis tel quel :

J’ai appris avec un profond chagrin que vous avez l’intention de renoncer aux fonctions si importantes que vous remplissez avec tant de talent à l’Opéra. J’espère que cette résolution n’est pas irrévocable, et j’é viens vous supplier de rester auprès de vos élèves qui comme moi, sont toutes si heureuses de recevoir vos précieux conseils. Vous êtes mon guide, ma protectrice ; c’est à vous que je dois mes succès, et votre départ me plongerait dans la tristesse. Mettez, je vous en supplie, le comble à vos bontés, en ne m’abandonnant pas, Je tâcherai d’être votre digne élève et de profiter de vos excellentes leçons (AJ/13/486)

C’est Zina Mérante (1832-1890) qui reprendra, la même année, les classes supérieures de Caroline Venettozza (née Lassiat), alias Mme Dominique. Née à Moscou, elle est la fille du maître de ballet français Joseph Richard et de la danseuse russe Daria Lapukina. Elle était élève de l’École impériale de Saint-Petersbourg, avant d’être envoyée à Paris afin d’élargir son expérience. Elle débutera sur la scène de l’Opéra dans *le Trouvère* de Verdi, le 12 janvier 1857 :

« Elle a de la souplesse et de la vigueur, des jambes admirables et un petit masque calmouk très étrange et très éveillé. Vous diriez une statuette commencée par un Cosaque et terminée par un Grec : cela ne laisse pas que d'être piquant et original » (Saint-Victor, 1857, p. 2). Elle remplace ensuite avec succès la grande Amalia Ferraris dans *le Cheval de Bronze*. Mlle Zinaïda Richard, devenue la femme de Louis Mérante le 20 juillet 1861, se faisait appeler plus simplement Zina. Elle dansa pour la dernière fois à l'Opéra en 1864, mais continua ses activités de danseuse dans différents théâtres (Guest, 2014, pp. 107-108). Elle y revint le 1^{er} novembre 1871 comme professeure des petites classes aux appointements de 2000 francs par an. Un revenu modeste comparé à l'engagement avantageux (20 000 francs) qu'elle avait obtenu comme danseuse en 1860 (AJ/13/1003/A). Les professeurs de l'Opéra avaient tous des cours privés dans Paris pour compléter leurs revenus cependant. Berthe Bernay fut accusée par le père de Mlle Piron 2, dans une lettre adressée au directeur datée du 19 mars 1895, de quitter sa classe du Conservatoire avant l'heure pour donner ses cours ailleurs et de maltraiter sa fille depuis qu'elle ne prenait plus de leçons particulières avec elle, comme elle l'avait fait auparavant (Piron, 1895). Émile Eugène Stilb, qui était le collègue de Berthe comme nous l'avons vu, s'était spécialisé quant-à-lui dans les danses de salon pour lesquels il écrivit même un ouvrage, *Guide du cotillon et les danses de salon*, recommandable pour toute personne manquant d'idée pour animer un bal de mariage⁹⁰ ! Mme Dominique enseignait 7 passage Saulnier, tout près de la rue Richer où se trouvait le Conservatoire (Malandain, 2022, p. 16). C'est le lieu que la jeune Mauri fréquenta avec assiduité dans sa jeunesse, une telle assiduité que sa professeure ira s'enquérir de la santé de la jeune fille le jour où elle n'apparut pas au cours. Giuseppina Bozzacchi logeait au numéro 20 du même passage⁹¹, probablement aidée par sa professeure, consciente des difficultés financières de la pauvre famille italienne dont elle était issue (Guest, 2014, p. 248).

Zina Mérante enseigna la classe supérieure jusqu'au 31 mai 1890. Professeure sévère et investie, elle fut appréciée de ses élèves, notamment de Julia Subra. Malgré les aptitudes de Mme Mérante, Bernay considérait la qualité des classes comme inférieures à autrefois. Elle souhaitait que la classe de perfectionnement fût assurée de manière « permanente » afin de former des étoiles (ce qui veut dire qu'elle n'existait plus de manière régulière en 1890). Toutes

⁹⁰ Stilb tenait son cours au 49 rue de la Chaussée d'Antin. C'est un réflexe nationaliste qui le poussa à écrire son livre : « Que les Français, qui ont toujours eu le renom de bons danseurs, ne cèdent en rien la victoire aux Américains, c'est le plus cher et le plus ardent de mes vœux » (page 7 de son guide). Les Américains travaillaient alors les danses de salon bien plus que les Français.

⁹¹ Merci à M. Malandain pour cette précision. L'acte de décès de Bozzacchi porte bien cette adresse quand un article du journal *Le Peuple français* spécifie le numéro 18.

les élèves auraient ainsi travaillé d'arrache-pied pour avoir la chance de l'intégrer. Celles présentant des dispositions spéciales auraient même pu en bénéficier en étant dispensées des services trop fatigants. Elle jugeait également que les danseuses auraient dû recevoir des leçons de solfège. L'enseignement se bornait alors strictement à la leçon quotidienne d'une heure trente. Elle relève aussi le manque du travail de *pas de deux*, ce qu'elle appelle *les groupes*, ou les *ensembles d'adages*, lui aussi négligé et rendant certains moments scéniques inconfortables (Bernay, 1890, p. 171). Il faudra attendre les années 1930 et Serge Lifar pour voir la création de la classe d'adage à l'Opéra de Paris. À travers ces suggestions, Bernay aurait espéré faire du ballet de l'Opéra, tout comme Beaugrand avant elle, à nouveau le premier d'Europe, confessant indirectement qu'il ne l'était plus. Les reproches sur la qualité des ensembles, en particulier, sont assez fréquents dans la presse en cette fin de siècle, ainsi dans cette critique de *Namouna* : « Je ne veux, par galanterie, nommer personne : mais M. Vaucorbeil fera bien de chercher des remplaçantes aux sujets qui déparent son corps de ballet (Fauchery, 1882, p. 2).

Figure 30 : Lacauchie, A. (1846). M^{lle} Caroline Lassia (sic) dans Paquita



Division de danse de Jérôme Robbins, Bibliothèque publique de New-York.
<https://digitalcollections.nypl.org/items/43deb410-8aab-0131-2cf4-58d385a7b928>

Figure 31 : Alophe, M-A. (s.d.). M^{lle} Zina Richard dans Marco Spada



Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art.
 Licence ouverte Etalab

Rosita Mauri marquera très certainement de son empreinte l'École de danse de l'Opéra. On réinstaura la classe de perfectionnement pour elle en 1898 (Vaillat, 1947, p. 76). Si la classe supérieure existait bien, il semble que certains principes énoncés sous la direction de Royer en 1860 avaient disparu. Un article d'Antonin Proust (dont Rosita était très entourée) pour la revue *Le Théâtre* nous informe sur la journée et les tâches de la professeure à son entrée en fonction. Mauri donne ses leçons au foyer de dix heures et demie jusqu'à midi, pour une classe comprenant Subra, Sandrini, Zambelli, Hirsch, Lobstein, Chabot, Viollat, Piodi, Trelluyer, Vangoetten (sic), les sœurs Régnier etc, ... Puis elle reste jusqu'à cinq heures pour donner à quelques-unes des leçons particulières ainsi qu'à messieurs Cléret et Stass (sic) (Proust, 1898, p. 8). Mauri aurait-elle enfin porté une véritable attention sur le développement de jeunes garçons doués, ce qui n'avait pas été le cas de Marie Taglioni ? Staats aurait ainsi pu bénéficier de vrais conseils, et non plus d'une éducation élémentaire. On considère que celui-ci a redonné, à l'orée du 20^e siècle, ses lettres de noblesse à la danse masculine française.

Proust pense que si l'école italienne est supérieure, c'est que « Milan est demeuré fidèle à la doctrine de Cempuis, bien avant que cette doctrine fût mise en vedette parmi nous. Hommes et femmes travaillent ensemble. Toutes les écoles d'Italie se sont d'ailleurs conformées au principe milanais » (*Ibid.*, p. 5). Paul Robin, grand pédagogue de la 3^e République, avait quelques années auparavant mis ses théories en pratique à l'orphelinat de Cempuis. Adeptes de *l'éducation intégrale*, il croyait à la coéducation des filles et des garçons, comme dans le contexte familial. Les milanais travaillaient aussi, très certainement, avec beaucoup plus d'acharnement qu'à Paris à cette période. Mauri disait à ses élèves, avec son fort accent espagnol : « Ma fille, [...] si tou veux travailler avé moi, il faut pleurer » (cité dans Vaillat, 1947, p. 78). Elle aussi était passée par cette école italienne juste avant d'être engagée à Paris. Elle insistait sur l'en dehors et faisait beaucoup travailler les bras. Tout comme Zambelli plus tard, elle critiquait les Russes qui pour elle dansaient en dedans (*Ibid.*, p. 77). Elle était folle tout particulièrement de son élève Jeanne Dumas, qui fut nommée première danseuse sans passer par la filière habituelle, ce qui causa un certain mécontentement dans le corps de ballet. Elle imprima fortement ses élèves de sa "patte" et de son énergie hors du commun.

2. L'école des hommes :

Figure 32 : Cliché Nadar. (ca. 1898). *Petits rats à la fin du 19^e siècle.*



Tiré de la revue *Le Théâtre*, mars 1898, p. 23

Durant les trois premières décennies du 19^e siècle, la danse masculine française se portait excellentement bien avec des danseurs comme Albert, Vestris, Paul ou Duport, réclamés dans l'Europe entière. Le ballet connut alors une vogue assez rare dans son histoire, étant même considéré au-dessus de son art frère : l'opéra. Ainsi peut-on lire cette critique, dans le *Journal des Débats*, à l'occasion de la création de l'œuvre de Milon *les Sauvages* :

Ce que Voltaire disoit hyperboliquement de l'Opéra est aujourd'hui vérifié à la lettre ; les cent plaisirs qu'il y trouvoit de son temps sont réduits à un plaisir unique, celui de la danse : c'est à cet art sublime que tout est sacrifié. On y joue bien encore quelques opéras ; mais c'est un reste de vieille habitude, dont probablement on ne tardera pas à se défaire. Le luxe de l'orchestre, celui des habits, des décorations, des machines, tout est pour les gambades et les pirouettes ; mais les acteurs du chant vieillissent avec les costumes de leurs débuts ; et qui songe à remplacer les uns, et à rafraîchir les autres ? (C., 1816, p.1)

Les prédictions de M. C. s'avèrent fausses, comme nous avons pu le constater !

La conception du ballet à cette époque, notamment dans les dernières années de 1820, réclamait un engagement physique athlétique nécessitant une nouvelle forme d'entraînement régulier. Les bouleversements sociétaux, fruits de la Révolution française, avaient permis de nouveaux développements à la danse théâtrale. L'exploit physique y est alors reconnu à côté des qualités d'élégance et de style qui étaient les fondements de la *Belle danse*. On ne se contente plus d'apprécier un art nourri de raffinement aristocratique, et établissant la supériorité d'une classe sociale. Si un Pierre Gardel (Opéra 1772-1820) se cantonne dans le genre noble, style toujours prisé et auquel sa stature et son tempérament le destinent, Auguste Vestris (Opéra 1772-1815) sera le champion des réformes stylistiques de cette période. S'apparentant plus au danseur de demi-caractère, ses prestations se distingueront par de nouvelles difficultés techniques qui ne sacrifieront pas à la virtuosité, cependant, la grâce et l'harmonie qui restaient les fondements de l'art classique. Ses imitateurs ne pouvaient pas tous en dire autant. Les critiques se plaignent pendant les vingt-sept premières années du 19^e siècle de démonstrations virtuoses exécutées sans réelle maîtrise. Les Taglioni, Perrot, Elssler bénéficieront, eux, de réels changements dans les méthodes d'enseignement, tandis que Vestris avait pu accomplir ses exploits grâce à son inventivité et à une sorte de génie personnel.

En tant que premier maître de ballet de l'Opéra, rebaptisé durant sa longue carrière et selon les changements de gouvernements Académie royale de musique, Académie de musique, Opéra national, Théâtre des Arts, Théâtre de la République et des Arts, Théâtre de l'Opéra, Académie impériale de musique, Pierre Gardel était en charge également de la direction de l'école. Il privilégiait toujours un bon niveau technique dans ses propres œuvres, malgré le ballet d'action encore à la mode, qui donnait plus d'importance à la pantomime. Il avait donc besoin d'interprètes suffisamment aguerris par la pratique d'un entraînement judicieux. Renforcer l'école était aussi un moyen de redévelopper les activités de la troupe, après les affres de la Révolution de 1789. Beaucoup de danseurs, qui n'avaient pas été payés, avaient déserté. Le ballet avait vu ses subventions réduites et peu de nouvelles œuvres avaient pu voir le jour⁹² (Chapman, 1989, p. 199).

L'école requérait l'emploi de deux professeurs assistés de deux prévôts et comprenait, en 1805, une soixantaine d'élèves âgés de 7 à 16 ans. Des réclamations pour abaisser ce nombre d'apprentis-danseurs et permettre l'entrée du Conservatoire uniquement à ceux et celles qui présentaient les meilleures dispositions furent régulièrement formulées par l'administration. À

⁹² Citons tout de même le *Jugement de Pâris* de Gardel, créé en 1793, et qui fut joué jusqu'en 1825, atteignant les 189 représentations.

cette époque, et jusqu'à au moins l'année 1827, ces classes, qui étaient gratuites, devaient être prises trois fois par semaine. Les garçons avaient cours les lundis, mercredis et vendredis avec deux heures et demie de classe, et les filles les mardis, jeudis et samedis pour seulement deux heures. Ces professeurs, cependant, donnaient des classes particulières aux élèves qu'ils considéraient particulièrement doués, augmentant ainsi le volume horaire hebdomadaire dédié à leur formation. Les aspirants à la Cour de Terpsichore participaient également à des spectacles et s'entraînaient parfois, filles et garçons réunis, pour des *pas ensemble* (*Ibid.*, p. 204).

Paris connaissait aussi tout un réseau d'excellents professeurs extérieurs au Conservatoire, comme en témoigne une lettre de Jean-François Coulon en 1803. Il y clame avoir enseigné les trois-quarts des premières danseuses de l'Opéra alors qu'il n'y était pas attaché officiellement (AJ13/63 cité dans Chapman, 1989, p. 204)⁹³. Un peu plus tard, alors que l'institution s'était déjà attaché les services du maître, on peut lire dans un article du *Journal de l'Empire* du 4 juin 1811, au sujet de son élève Mlle Mélanie Lemaître :

Voici encore un sujet sorti de l'excellente école de M. Coulon, si féconde en talents, et qu'on peut appeler à juste titre le magasin de l'Opéra. [...] Rien n'est plus honorable pour l'école de M. Coulon que l'attachement des élèves pour le maître et leur union entr'eux ; ils se regardent comme des frères ; ils aiment à se réunir dans le lieu qui fut pour ainsi dire le berceau de leurs talents. Après avoir brillé sur le théâtre, et quelquefois s'être gâté par des tours de force, ils viennent à l'école se raffermir, se redresser par la pratique des vrais principes, et réparer le tort que l'ambition leur a fait : c'est là qu'ils apprennent que ce qui est applaudi par la foule est rarement digne d'être approuvé par le maître. (Geoffroy, 1811, p. 1)

L'article condamne ensuite les "perfectionnements" de la danse, qui tendent à épuiser les danseurs par des sauts et des pirouettes, et sacrifient sur l'autel d'une virtuosité jugée balourde les fondements de la grâce, attendue par les gens de goût. Coulon résistera à ces abus, même s'il dut parfois céder à ces courants nouveaux.

Ces cours privés, fréquentés par les élèves désireux de parfaire leur art, étaient souvent tenus par des danseurs de l'Académie, en activité ou à la retraite. Louis Milon (l'assistant de Gardel), Auguste Vestris, Jean-François Coulon ou Pierre Gardel lui-même seront parmi les plus recherchés. On ne pouvait espérer briller au théâtre sans l'assistance de ces maîtres, l'École se

⁹³ Il avait formé aussi le virtuose Louis Duport. On se souvient également du rôle important de Coulon dans l'éducation chorégraphique de Marie Taglioni.

contentant d'inculquer les premiers principes de la danse. Les élèves bénéficiaient ainsi des conseils d'artistes que l'institution n'aurait pas pu payer de manière régulière. Les danseurs professionnels eux-mêmes avaient recours à ces leçons extérieures qui grevaient leur salaire mensuel. Il n'était donc pas si aisé, pour ceux issus des classes les plus modestes, d'assurer leurs frais journaliers et certains vivaient dans une grande pauvreté. Ce n'est qu'en 1826 que l'on considèrera la possibilité d'offrir un enseignement en classe de perfectionnement pour les jeunes engagés (*Ibid.*, p. 207).

Dès 1806, on ouvrira une classe supérieure pour les élèves du Conservatoire qui fut tout d'abord confiée à Favre Guiardel, puis à Coulon un an plus tard, son prédécesseur n'ayant pas donné satisfaction. Le maître renommé y aura notamment pour élèves Geneviève Gosselin, danseuse dont nous relèverons l'importance dans l'élaboration de la technique des pointes, et François Decombe, alias Albert, le professeur d'Arthur Saint-Léon, qui dansa à l'Opéra de 1808 à 1831. C'est en 1819 qu'Auguste Vestris sera lui aussi sollicité pour tenir une classe de perfectionnement au Foyer de la danse de l'Opéra de la rue le Peletier, qui ne supprima pas toutefois celle tenue par Coulon. C'est sa leçon qu'immortalisera Auguste Bournonville dans son ballet *Konservatoriet*, créé à Copenhague en 1849. Le chorégraphe danois vint à Paris, en 1824, afin de se perfectionner dans son art. Il avait alors dix-neuf ans et désirait élargir ses possibilités de carrière. Il travailla sous la houlette du vieux maître jusqu'en 1830, et « débuta » le 5 avril 1826 à l'Opéra. Vestris fut un véritable père spirituel pour Bournonville. Son père génétique, Antoine, naquit curieusement la même année que lui, en 1760, et mourut à un mois d'écart, en 1843. La technique danoise, réputée pour avoir formé de nombreux danseurs masculins de premier rang, et avec lesquels Balanchine se plaira souvent à travailler, enfonce ainsi ses racines dans une des périodes les plus glorieuses de l'école de danse classique française. Pour le danseur Albert, qui publie sa *Nouvelle méthode [...]* en 1834, cette hégémonie de la danse française est toujours indiscutable :

Les Français n'ont point de rivaux dans l'art qui fait l'objet de ce Traité, et aucune nation ne leur dispute la palme, surtout depuis que nous avons vu les *Vestris*, les *Gardel*, les *Duport*, les *Blache*, les *Noblet*, les *Léon*, et surtout l'inimitable *Taglioni*, tirer cette profession de l'état de réprobation où la retenaient de sots préjugés ; (Decombe, 1834, p. 5)

Les préjugés existaient déjà. Le succès de l'école de Paris reposa à la fois sur le réel intérêt de Pierre Gardel pour l'enseignement et sa chance d'avoir bénéficié de quelques personnalités exceptionnelles pour soutenir ses ambitions. Son pouvoir était cependant limité et il dépendait,

pour toute décision, de l'administration. Il dut demander à celle-ci, avec force explications techniques, la permission de supprimer les pantalons de la classe des garçons afin de pouvoir contrôler leurs genoux. Il mit du temps également à concrétiser la création d'une classe de pantomime, malgré l'importance qu'avait pris le ballet d'action à la fin du 18^e siècle. Il fallut attendre 1817 pour que Louis Milon prenne en charge cette classe (AJ13/110, cité dans Chapman), espérant pouvoir inculquer à ses ouailles les subtilités d'un art dont la danseuse Emilia Bigottini donnait le plus "parlant" exemple, à la même époque, sur la scène parisienne (*Ibid.*, p. 211).

On ne saurait parler de "purs-produits" d'une école, dans le Conservatoire du 19^e siècle. Les cours privés sont d'une grande importance, laissant aux professeurs qui les dirigent toute liberté dans la manière d'approcher l'enseignement. Ainsi Albert et Philippe Taglioni sont présentés par Adice comme des innovateurs, améliorant les traditions. Le legs des savoirs dans les familles d'artistes chorégraphiques constitue également une notable forme de transmission : Vestris apprend de Vestris, Taglioni apprend de Taglioni, Coulon apprend de Coulon, Saint-Léon de Léon ... ; les danseurs passent par l'Opéra, y reviennent, en repartent, y enseignent sans y avoir été forcément formés : ainsi de Saint-Léon, Théodore Chion, Adice, Barrez, Marie Taglioni, les Théodore, Zina Mérante... Le plus grand virtuose du 19^e siècle, Jules Perrot (1810-1892), apprend son métier à Lyon, où il débute, avant de se perfectionner plus tard auprès d'Auguste Vestris⁹⁴. *L'École de Paris* a déjà essaimé en Russie, en Italie, en Autriche, au Danemark, assurée de voir conserver les "vrais principes" dans ses nombreuses églises.

À Saint-Pétersbourg, même à l'aube du 20^e siècle, l'enseignement sera souvent dévolu à des professeurs masculins. Ceux-ci continuaient, parfois jusqu'à un âge avancé, leurs activités de danseur en parallèle. Rappelons que dans les années 1890, Enrico Cecchetti et Pavel Gerdt furent tous deux responsables de classes de dernière année filles à l'École impériale. Petipa, toutefois, condamnera dans ses *Mémoires* les choix du nouveau directeur Teliakovski qui avait démis de ses fonctions l'ancienne première danseuse Evguenia Sokolova, professeure de la classe de perfectionnement des femmes, pour nommer à sa place le danseur Nicolas Legat :

⁹⁴ Né à Lyon le 18 août 1810, il est fils du chef machiniste des théâtres de Lyon. Il imite le danseur Mazurier, revêtant l'habit de Polichinelle dans *le Petit Carnaval de Venise* au théâtre des Célestins. Il vient à Paris à treize ans, jouant à la Gaieté. Il y incarne le singe Sapajou quand Mazurier, lui, prête son talent et son agilité au non moins simiesque Jocko. Les deux artistes ont eu les mêmes maîtres que Tarzan : « Il est bien convenu, bien établi, bien authentique et bien avéré que Mazuriez (sic) avait eu pour professeurs les singes du jardin des Plantes. Perrot alla consulter ces habiles instituteurs ; ils lui révélèrent les mystères de leur agitation continue et de la surprenante mobilité de leurs mouvements. Mais il rêvait d'autres destinées ; en regardant les prouesses des singes, il pensait aux ailes des oiseaux » (Briffault, 1848, p. 210).

Je ne veux pas parler ici de la personnalité de ce monsieur, mais je ne peux m'empêcher de relever qu'il n'est aucunement capable d'enseigner aux danseuses la grâce et le charme que seule une femme peut transmettre. Surtout une femme de la qualité de Mme Sokolova qui a toujours représenté l'incarnation même de la grâce. (Petipa, 1990, p. 64)

À cette même époque, c'étaient Rosita Mauri à Paris ou Caterina Beretta à Milan qui occupaient la même position.

La présence de ces professeurs hommes permettra certainement le maintien d'une technique masculine d'un bon niveau. Levinson, ayant assisté au ballet *Raymonda* avant de quitter la Russie, avait été impressionné par la variation des quatre cavaliers (dansée par Nicolas et Serge Legat, Georgui Kiacht et Alexandre Gorski) dans le « pas hongrois » du 3^e acte. Ceux-ci devaient exécuter, un par un, et à plusieurs reprises, un *double tour en l'air*, ce qui constituait une prouesse technique pour l'époque. Nul autre ballet au monde ne semblait capable de réaliser alors cet "exploit" (Levinson, 1924a, p. 126).

Notons toutefois que ce tour de force fut maîtrisé bien avant dans le siècle. Bournonville nous informe, dans ses mémoires, du succès sur le public de ses cinq pirouettes et de ses doubles tours en l'air (1979, p. 67). La partition sténochorégraphiée du *Pas de six de la Vivandière* de Saint-Léon atteste la difficulté technique demandée au mitan du 19^e siècle. La variation masculine reste une des plus dures du répertoire, multipliant les tours à droite et à gauche sur un mouchoir de poche, semblant obstinément atterrir au même endroit, comme un poinçon sur une pièce de monnaie. Certes, Arthur Saint-Léon fut considéré comme un virtuose hors du commun et il avait vingt-sept ans quand il dansa le pas de six qu'il avait composé (Pappacena, 2006, p. 86). Je ne peux que louer la démonstration de ce morceau de bravoure par le danseur Mallory Gaudion qui respecte de très près les indications établies par le sténochorégraphe et décryptées par Pierre Lacotte. Bien que les pirouettes soient modernisées et exécutées au genou, la pureté du style et une maîtrise sans échappatoire y est clairement à l'œuvre (mallory gaudion, 2014, 11'18"). Les indications de la partition compliquent cependant encore ce solo puisque qu'il précise un enchaînement comprenant quatre fois un entrechat quatre suivi d'une entrechat six en tournant, alternativement à droite et à gauche ; puis quatre fois l'exécution d'un entrechat quatre suivi d'un double tour en l'air, également alternativement à droite et à gauche. Avis aux amateurs ...

Figure 33: Variation du cavalier du pas de six de la Vivandière. Passage des tours en l'air,



Tiré de Flavia Pappacena, *La sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon*)

3. Controverses sur le travesti :

Corollaire de la dépréciation de la danse masculine, la longue vogue des danseuses habillées en homme est généralement considérée comme un des signes majeurs de la déchéance dans laquelle était tombé le ballet en France au cours du 19^e siècle. Jusque-là, la danse européenne avait plutôt connu la mode des hommes travestis. À Rome, au 18^e siècle, les danseuses étant interdites, Salvatore Vigano ou Gaetano Gioja eurent l'occasion d'y faire leurs débuts déguisés en femme. Le père de Marie Taglioni occupa également ce genre d'emploi dans sa jeunesse :

Mon père encore dans l'adolescence, fut 1^{er} danseur en Italie, ou plutôt *première danseuse*, car à cette époque et à Rome surtout, on admettait difficilement les femmes dans les ballets. Comme mon père était très beau, blond, d'une taille moyenne, âgé de 16 ans, il pouvait donc prêter à l'illusion sous ce travestissement. (Taglioni et al, 2017, p. 146)

Arthur Saint-Léon fait de Beauchamp, dans la biographie du théoricien des cinq positions qu'il insère dans son traité de *sténochorégraphie*, "la partenaire" de Louis XIV lors de la représentation du *Triomphe de l'Amour*, donnée au château de Saint-Germain en 1681 (Saint-Léon, 1852, pp. 6-7). Il convient d'examiner avec circonspection cette assertion puisque le Roi-Soleil, qui avait alors quarante-trois ans, ne dansait déjà plus. Par contre le Grand Dauphin dessina quelques ronds de jambe à cette occasion puisque le ballet servait à célébrer l'arrivée de Marie-Anne de Bavière, son épouse, à la cour de France. Les hommes n'en tenaient pas moins des rôles de femmes alors, donnant du travail à leurs barbiers. Toujours d'après Saint-Léon, ce serait Beauchamp qui aurait inspiré à Lully l'emploi des femmes dans les ballets, sa physionomie l'empêchant d'être à l'aise dans les rôles travestis. *Le Triomphe de l'Amour* sera représenté à Paris, quelques mois après sa création, avec pour la première fois des danseuses professionnelles. Le beau sexe attendit donc une vingtaine d'année, après la création de

l'Académie Royale de danse en 1661, avant de faire partie du corps de ballet de l'Opéra de Paris. C'est ainsi que Mlle La Fontaine (1665-1736) devint la première danseuse professionnelle en France, suivie de Marie-Thérèse de Subligny, Mlle Prevost et Mlle Desmartins, qui remplacèrent les hommes dans certains de leurs emplois.

Figure 34 : Hippolyte, L. (1820). Emilia Bigottini dans le rôle de Victor dans le ballet "les Pages du duc de Vendôme".



Source gallica.bnf.fr/Bnf

Figure 35 : Maleuvre, L. (1833). Costume de Mlle Dorus (rôle d'Oscar) pour l'opéra d'Auber et de Scribe, Gustave III



Source gallica.bnf.fr/Bnf

Cent cinquante ans plus tard, avec le romantisme, c'est la ballerine qui voit sa palette s'élargir. Jean-Pierre Aumer (1766-1833), qui sut tirer les conséquences de ce mouvement artistique et l'appliquer au genre chorégraphique, eut souvent recours aux rôles de page interprétés par des femmes dans ses ouvrages. Un de ses ballets les plus célèbres et les plus joués s'intitulait d'ailleurs *les Pages du duc de Vendôme*. Il fut créé à l'Opéra de Paris en 1820 et connut 136 représentations (Jacq-Mioche, 1999b, p. 23). Il mettait en scène une des danseuses les plus séduisantes de cette époque : l'italienne de Toulouse Émilía Bigottini. Cet emploi lui colla à la peau et c'est ainsi qu'elle incarnera plus tard Édouard, page du prince, dans une comédie d'Alexandre Duval cette fois, *la Jeunesse de Henri V*. Donnant la réplique à Mlle Mars, elle n'eut pas à rougir de sa prestation qui conquiert le public (Bouvier, 1909, p. 22).

À côté des danses taquetées ou ballonnées, s'ouvrit ainsi à la danseuse une troisième voie : le travesti. Bournonville déplora très vite cette nouvelle coutume adoptée à Paris : « On ne veut plus d'hommes, on leur préfère de vieilles figurantes habillées en hussards, en matelots et en toréadors » (Bournonville, 2005, p.136). Il ne condamnait d'ailleurs pas que cette mode, mais également les excès d'énergie "masculine" chez les danseuses italiennes, ou les démonstrations d'une "souplesse désossée" chez leurs homologues mâles. Les danseurs, en mal du succès que la critique et un nouveau public leur interdisait à cette époque, avaient tendance à ruiner leur art en voulant imiter les grâces des Taglioni ou des Cerrito. Les qualités viriles ou féminines devaient être, pour Bournonville, inscrites dans le mouvement dansé lui-même. La danse masculine devait en premier lieu se caractériser par la vigueur de l'exécution. Grâce au maître danois, le danseur arrivera à se maintenir en scène sans ambiguïté à Copenhague. Comme bien souvent, il met en parallèle son art et celui de la musique en décrétant que le soprano ne pouvait remplacer le ténor, ni le violon, le violoncelle.

Nous avons vu que pour Taglioni les sœurs Elssler influencèrent très certainement la mode du duo entre femmes. Un "vieil abonné" (alias Paul Mahalin) nous renseigne, dans un chapitre de son livre réservé plus spécialement à Fanny, sur leurs habitudes scéniques :

Sa sœur Thérèse lui servait le plus souvent de partenaire.

Grande, sèche, avec des traits d'une robustesse virile, Thérèse Elssler s'effaçait héroïquement devant sa *chère fille*, — c'est ainsi qu'elle appelait sa cadette — et mettait à la faire valoir une abnégation et un dévouement à toute épreuve.

— Ma Fanny, disait-elle, est digne d'un trône. Elle n'épousera qu'un prince. Pour tout autre parti, je refuse mon consentement.

Puis quand on lui demandait :

— Et vous, qui épouserez-vous ?

— Oh ! Moi, répondait-elle en souriant, oh ! moi, je resterai garçon⁹⁵. (Vieil abonné, 1887, p. 159)

Elles apparaissent ensemble, à Paris, dans le *Diable boiteux*, où Fanny interpréta sa célèbre *Cachucha* : « [...] là aussi, on a trouvé un pas de deux ravissant, étourdissant, où les deux sœurs font assaut de grâce et de légèreté. [...] Ce pas de deux s'est terminé sous un tonnerre d'applaudissemens » (Arago, 1836, p. 569).

⁹⁵ Fanny épousera un banquier et Thérèse un frère du roi de Prusse.

Les Elssler dansèrent, vécurent et voyagèrent ensemble pendant plus de dix années. À la ville comme à la scène, Thérèse soutenait Fanny. C'est elle qui souvent s'occupait des affaires de sa sœur, décidait du répertoire à danser et concevait nombre de leurs numéros. Mais ces duos ne nécessitaient pas forcément le recours au travesti. Malgré leur différence de taille, elles paraissent souvent, dans l'iconographie qui les représente et dans les descriptions des aristarques, comme le reflet l'une de l'autre. Gautier avait été particulièrement sensible à leur duo dans *la Volière ou les oiseaux de Boccace*, chorégraphié par Thérèse. L'hommage qu'il leur rend dans *La Presse* pose d'ailleurs certaines questions. Il salue d'une part le pas exécuté par les deux sœurs et leur parfaite synchronisation : « On dirait que chacune s'avance avec une glace posée à côté d'elle qui la suit et répète tous ses mouvemens. » Il remercie également Thérèse de ne pas avoir donné de *pas* aux danseurs dans son ballet, les cantonnant dans la pantomime d'une intrigue légère : « en effet rien n'est plus abominable qu'un homme qui montre son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de suisse de paroisse, et toute sa lourde charpente virile ébranlée par les sauts et les pirouettes » (Gautier, 1838, p.2). Mais dans le même article, et traitant de la même soirée, il condamne l'emploi du travesti dans l'opéra qui accompagne le ballet en première partie, à l'occasion de la prise de rôle de Mme Cinti-Damoreau, incarnant Chérubin dans le *Mariage de Figaro* : « Ce travestissement, qui paraît réjouir beaucoup les vieillards de l'orchestre, grands amateurs de pantalons collans, nous a toujours paru inconvenant et désagréable. Pourquoi ne pas faire remplir ce rôle par un très jeune homme ? » (*Ibid.*, p. 1).

Pour Gautier, il est dérangeant que l'homme danse mais pas qu'il chante. Même le travesti, en ce cas, devient usurpé. L'écrivain, surtout, semble mal supporter le physique dévoilé de Mme Cinti-Damoreau, semblant faire la preuve que « les trois-quarts de la beauté des femmes dépendent de leurs jupes, de leurs dentelles et de leurs atours et que leur principal mérite consiste à n'être pas des hommes ».

Le bel canto connaissait bien le travesti lui aussi, étant donné le goût des compositeurs pour les voix aigües qui se prêtent mieux à la virtuosité. L'opéra baroque apprécia l'emploi des castrats, même si l'art lyrique français leur préféra toujours la voix aigüe mais masculine du haut-contre. Quand les castrats disparurent, on leur substitua des femmes déguisées en homme pour incarner de jeunes éphèbes. Vincenzo Bellini fait interpréter Roméo par une soprano dans son *i Capuleti e i Montecchi* (1830) ; c'est encore une soprano, Julie Dorus-Gras, qui portera le costume d'Oscar, page du roi, dans le *Gustave III* (1833) de Daniel Auber et Eugène Scribe ; Siebel est un rôle de mezzo-soprano incarnant un personnage de jeune homme dans le *Faust* de

Gounod. Un des spécialistes dans le brouillage des genres fut Jacques Offenbach. Pour ne citer qu'une de ses œuvres les plus célèbres, signalons le rôle d'Oreste de *la Belle Hélène*, créé par Léa Silly. Le physique de jeune adolescent de la cantatrice servait à merveille le rôle, arborant dans un anachronisme de bon aloi le monocle du bourgeois du Second Empire et la tunique courte des Atrides. Inversement, des chanteurs interprètent des rôles de femme, alors inévitablement dans le registre du comique, comme dans *Mesdames de la Halle*. Les trois marchandes sont des rombières sans séduction, qu'il serait impoli de faire interpréter par de vraies dames (Bury, 2019, paragr. 4-5).

Tant que l'homme use du langage articulé, se situe "du côté de l'esprit", ou participe à l'avancée d'une intrigue par la pantomime, sa présence en scène est acceptable. Si sa "carcasse" se met en mouvement, s'il devient corps et, de plus, s'il prétend à une forme de grâce, il se dérobe à son devoir. Le public le supportera à la rigueur dans les rôles de mime, ou dans l'incarnation de caractères peu séduisants ou âgés, comme le personnage de Coppélius dans *Coppélia*. Les imberbes, les Adonis, les jouvenceaux, trouveront une meilleure incarnation dans une belle plante de l'autre sexe.

Quarante ans plus tard, le point de vue du critique Jules Janin, et sa détestation du danseur, s'est imposé dans les mentalités. Pierre Véron écrit, insistant sur la nécessité du travesti et résumant la pensée de son temps :

Notre temps a de trop viriles tâches à accomplir pour ne pas être choqué par les entrechats masculins.

Le danseur peut et doit être presque partout remplacé par la danseuse en travesti. Il n'est qu'un cas où l'intervention du danseur soit de mise.

C'est quand il s'agit de servir de soutien et de pivot aux poses de ces dames. (Véron, 1877, p. 99)

Les qualités masculines ne sont plus celles de la force ou de l'agilité physique, susceptibles de s'exprimer dans l'habileté militaire et où la danse pouvait avoir un rôle à jouer, à un moment où prévalent d'autres dispositions, intellectuelles ou simplement mercantiles. Il ne s'agit plus d'honneur, plus de guerre, sinon commerciale ou d'intérêt. Comment danser la plus-value à l'aune de l'art de la dépense ? L'homme est lié à la productivité. Le danseur, lui, est stérile. Si le pouvoir est du côté du mâle, cela signifie aussi que la femme dansante, folâtre, cigale fourmillante, n'en a pas. Pour Garafola, éliminer le danseur ce serait aussi enlever l'obstacle entre le spectateur bourgeois et la danseuse : éliminer un rival (Garafola, 1985, p. 38). On prive ainsi le personnage masculin d'agressivité sexuelle.

Gautier entretiendra un rapport étrange au “troisième sexe”. Le détracteur de Mme Cinti-Damoreau en Chérubin est aussi l’auteur de *Mademoiselle de Maupin* et deviendra, quelques années plus tard, un admirateur inconditionnel de la danseuse Eugénie Fiocre. C’est alors son caractère androgyne qui le séduit, notamment dans le rôle de l’Amour de *Néméa* : « On dirait, à voir Mlle Eugénie Fiocre, un de ces dieux éphèbes, de ces Apollines où le statuaire aimait à fondre la beauté du jeune homme et de la jeune fille » (Gautier, 1866, p. 1).

La belle amazone, dont le buste magnifique fut sculpté par Carpeaux, sera la créatrice du Frantz de *Coppélia*. Dans ce ballet, cet hermaphrodite des planches donne la réplique à une femme asexuée. Car ici « la danseuse n’est pas une femme qui danse », mais une poupée. Le rôle de Frantz fut dansé à l’Opéra de Paris en travesti jusqu’en... 1950. Gilberte Cournand écrit à ce propos : « Malgré la belle prestation et les extraordinaires grands jetés du sympathique Jean-Paul Andréani, je n’en oubliais pas pour autant la spirituelle Paulette Dynalix, ni Geneviève Guillot qui s’essaya aussi dans ce rôle » (1981, p. 54). Si en effet le travesti avait ses détracteurs, certains spectateurs, et pas seulement des hommes, en appréciaient le charme ambigu. Comme le spécifie Bénédicte Jarrasse, « [...] cette figure n’est pas simplement appréhendée comme substitut utilitaire à l’absence du danseur mais valorisée pour elle-même » (Jarrasse, 2017, p. 204). Les travestis étaient des danseuses désirables et leur beauté se trouvait souvent louée : ce fut le cas de Marie Sanlaville, créatrice du rôle de Pépico, ce sera également celui d’Antonine Meunier. Même si elles pouvaient singer certains des aspects de la danse masculine, elles restaient essentiellement des femmes. Leurs tenues, accentuant la courbe des hanches, des jambes et des fesses, ne remisant pas le corset, sont aussi des déguisements de gourgandine. Elles adoptent de préférence les culottes collantes du hussard ou du torero plutôt que la djellaba ou le pantalon de zouave. De plus, le pas de deux avec travesti, au saphisme en demi-teinte, donne au public une réponse acceptable à un fantasme de voyeurisme lesbien. Le peintre Pierre Carrier-Belleuse suggère, par le titre de son tableau *Tendres aveux*, les amours possibles des danseuses Mlle Litini et Mlle Bariaux, l’une habillée en Pierrot comme attirée par les épaules, dévoilées par le décolleté, de sa comparse (voir figure 35). Cette situation est probablement inspirée par l’opéra-comique *le Talisman*, car on retrouve Mlle Littini en compagnie d’un Pierrot dans une photographie de Nadar de ce même ouvrage.

Sous la 3^e République, c’est le livret de ballet lui-même qui contribue à la confusion des genres déjà opérée antérieurement par la danseuse travestie. La figure du Prince, notamment, y sera fort discréditée. « L’androgynie règne en maître, et l’indistinction est parfois si troublante entre

protagonistes masculins et féminins que les deux figures semblent interchangeables... » (Laplace-Claverie, 2001, p. 179).

Figure 36: Carrier-Belleuse, P. (1894). *Tendres aveux*.



Vassil, CC0, via Wikimedia Commons

L'écrivain Jean Lorrain se fera le champion de ces détournements. Ce personnage haut en couleur ne dissimulait pas son homosexualité, ayant même un certain goût pour le scandale. Dandy de la Belle Époque, fréquentant les milieux interlopes, il aimait se corseter et se maquiller. Il écrivit plusieurs livrets de ballet, notamment pour Mariquita. Revisitant le conte de *la Belle au bois dormant*, son ballet *Neigilde* voit Peters être réveillé, endormi qu'il était dans un sommeil cataleptique, par sa bien-aimée, après les différentes épreuves que celle-ci devait affronter. Dans *Énilde*, du même auteur, ce n'est plus un héros qui réveillera la princesse endormie d'un baiser, mais sa propre âme, la jeune fille se dédoublant pour ce moment fatal. La femme se voit ainsi dotée d'un formidable pouvoir :

Le personnage masculin, de chasseur, était devenu proie. Et ce glissement, ce passage d'une figure dominante — celle du héros byronien — à une autre — celle de la femme fatale — se trouvait exacerbé dans le domaine du ballet par des paramètres d'ordre à la fois contingent et technique. (Laplace-Claverie, 2001. p. 180)

L'esprit *fin de siècle* se rattache à l'idée même de *décadence*, en devenant presque son synonyme, ne serait-ce que par les mouvements artistiques que l'on accole à ce terme. Joris-Karl Huysmans, père adoptif d'Antonine Meunier, en sera un des représentants. Dans un pays vaincu durant la guerre de 1870, puis secoué par la Commune, les certitudes d'une société rigide s'effritent. La figure de l'homme travesti par une femme qui le domine est le thème de *Monsieur Vénus* de Rachilde, tandis que *Madame Adonis*, de la même autrice, nous conte les aventures de Marcelle Delambre qui adopte le costume masculin pour séduire. À noter que l'écrivaine demanda, tout comme Georges Sand en son temps, une *permission de travestissement* à la préfecture de police. Si la scène restait un lieu permissif en ce domaine⁹⁶, l'usurpation de l'identité masculine par une femme dans la vie publique constituait toujours un délit. Brisant un interdit social grâce à leurs fonctions, l'actrice, la chanteuse, ou la danseuse, en s'emparant des attributs du mâle, se paraient aussi d'une couleur de soufre.

Après la mort de Hansen, en 1907, les maîtres de ballet Louise Stichel et Ivan Clustine chercheront à conforter à nouveau la danse masculine. Le travesti n'est pas absent durant le court passage de Stichel à l'Opéra, mais il est réduit. Si Mlle de Moreira incarne l'Amour et si Léa Piron joue le rôle d'un abbé dans sa *Fête chez Thérèse*, les danseurs seront l'objet d'un traitement particulier : « On admirera les figures croisées des Grotesques—huit danseurs et trois danseuses — leurs tours, leurs enlevés, leurs batteries et surtout les dix tours de M. Ricaux, qui finit sur un double tour de pirouette sur la jambe opposée » (Brussel, 1910, pp. 4-5).

Le successeur de Stichel, Ivan Clustine, qui par son passé de maître de ballet à Moscou a séduit les nouveaux directeurs de l'Opéra Messager et Broussan, affirme avoir :

[...] supprimé le travesti ; la grâce du danseur, toute différente de celle de la danseuse, est élégance sans mièvrerie. Pourquoi dès lors abandonner à une femme, dont la maîtrise s'avère surtout dans la souplesse et dans l'agilité, d'interpréter les rôles composés pour un homme ? Le théâtre vit principalement de contrastes, et supprimer ces contrastes c'est le priver de son plus parfait moyen d'expression et d'extériorisation. (Clustine, 1912, p. 245)

⁹⁶ Au théâtre, au tournant du siècle, Sarah Bernhardt jouait Hamlet, Cyrano ou Judas, habillée en homme.

Si cette suppression n'a pas été définitive, puisqu'à la même époque Antonine Meunier dansait Pépio auprès de Zambelli, elle s'est concrétisée dans les propres ouvrages du chorégraphe.

Mais ce sont les Ballets russes de Diaghilev qui firent redécouvrir la force et la séduction de l'homme dansant au public parisien : « La danse masculine, art improbable et purement théorique, destiné pensions-nous, à ne jamais sortir de ses réalisations picturales ou sculpturales, la danse masculine se présentait à nos yeux, vivante et exaltée » (Vuillermoz, 1912, p. 255).

Certes, les Ballets de Diaghilev ont redonné une place au danseur masculin, mais cette réhabilitation n'est pas systématiquement celle des qualités "viriles", telles que les prônaient un Bournonville. Si un Adolphe Böhm conquiert Paris en guerrier polovtsien, nombre des rôles de Nijinski relèvent d'une sexualité étrange. Ainsi dans *le Spectre de la rose*, il est parfum, comme "taglionisé" grâce aux fortes cuisses qui le propulsent en l'air. Dans *Pétrouchka* il est poupée, comme Coppélia. Il sera aussi *Narcisse* amoureux de lui-même, *Dieu bleu*, *Faune*... La clairvoyante Karsavina remarque à propos de son partenaire d'exception : « S'il avait essayé de se modeler sur un certain type de perfection masculine, il n'aurait jamais pu donner toute la mesure de son génie » (Karsavina, 2004, p 135). Les représentations des ballets russes sont bien souvent liées à un imaginaire érotique diversifié : celui d'un orient fortement sexualisé avec l'image du harem (*Shéhérazade*), les démonstrations de virilité des guerriers autour des femmes lascives (*les Danses polovtsiennes*), mais aussi le triolisme (*Jeu*), l'auto-érotisme (*l'Après-midi d'un Faune*), la naissance du désir (*le Spectre de la rose*, *Daphnis et Chloé*), le bordel (*les Biches*) ... Le modèle du *Grand pas de deux* à la Petipa, exaltant des qualités bien différenciées chez l'un et l'autre des partenaires, et sublimant, très souvent, le mariage du couple, n'est pas vraiment de mise.

Dans les années 1920 Diaghilev masculinisa la danseuse, suivant en cela l'attrait que connaissait l'époque pour la garçonne. L'androgynisme devient gynandre. Durant la saison 1922, Nijinska reprendra le rôle du Faune qu'avait créé son frère. Et une troublante danseuse, mélangeant les cartes du genre, apparaît également dans *les Biches* de Poulenc. Levinson écrit à son sujet : « L'entrée de la très intéressante Véra Nemtchinova, sanglée dans un bref justaucorps de velours noir, les jambes bien formées, nerveuses, gainées d'un maillot gris — tenant du page, du chasseur et de l'acrobate — n'est pas du tout indifférente » (Levinson, 1924b, p. 2).

Le même Levinson, défenseur de la danse masculine, s'opposa farouchement à l'emploi des femmes dans les rôles d'homme. « [...] l'abus du travesti — dont l'usage en Russie apparaît comme une rare exception⁹⁷ — est une des tares du ballet d'opéra français et j'espère être soutenu dans la petite guerre d'usure que j'ai entreprise contre ce poncif inepte » (Levinson, 1924a, p. 130). Le critique pressentait une possibilité de renaissance de la danse masculine française, notamment grâce à des artistes comme Gustave Ricaux ou Robert Quinault, qui furent, de l'avis de tous, des virtuoses en leur temps. Le frère de Gustave, Serge, était aussi danseur à l'Opéra tout en multipliant les exploits sportifs comme boxeur et coureur cycliste (Boxeur inconnu est un danseur..., 1910, p. 1). La danse académique, permettant elle aussi une forme de dépassement de soi, fut petit à petit assimilée au sport. Dans les deux disciplines, la prouesse d'hier devient la règle du lendemain. Dans cette assimilation, une danse athlétique pouvait faire réémerger les capacités d'un danseur mâle associé à l'"exploit" et permettre une autre forme de grâce.

La beauté physique de Serge Lifar, qu'il ne négligeait pas de montrer et de faire photographier, participa aussi à cette remise en faveur du corps masculin sur la scène de Paris. Il incarnait cet idéal mis en valeur par la statuaire grecque, et qui avait été écarté pendant de longues années par la bourgeoisie française rationaliste. Cette appréciation de la beauté masculine ne se fit pas au détriment de celle de la danseuse qui put renforcer sa participation dans le même temps. C'est d'ailleurs à ce moment que l'on vit éclore le talent de nombreuses ballerines françaises, dont Lycette Darsonval et Yvette Chauviré.

Il me semble intéressant de relever la fascination exercée par un couple d'apsaras du Ballet royal cambodgien, lors du gala colonial du 1^{er} juin 1922, sur le même Levinson, malgré sa détestation du phénomène du travesti. La vision rafraîchie par l'inattendu de ce spectacle exotique, le regard acéré du critique est désarmé devant le spectacle de ces deux femmes, Mlle Yth en prince face à Mlle Fhrasoth en princesse, suggérant l'acte d'amour :

Il y a là une scène de séduction d'une sensualité si affinée mais si intense qu'elle dépasse les plus belles estampes érotiques d'Outamaro. Et pendant que les corps se mêlent en

⁹⁷ Le Ballet impérial de Saint-Petersbourg connaîtra le phénomène du travesti, mais de manière exceptionnelle : Petipa y a recours dans le "Pas des Manteaux" de Paquita, la "Danse des Corsaires" du Corsaire ou encore dans la "Danse des Toréadors" de Don Quichotte « uniquement par imitation servile des modes parisiennes » selon la danseuse Ekaterina Vazem (Jarrasse, 2016, p. 4).

cette lutte passionnelle et les bras simulent les gestes de l'amour, les deux petites figures rondes des mimes vous regardent bien en face, imperturbables, pensives, sereines. (Levinson, 1922a, p. 1)

Certes, la danse académique n'était pas, en son essence et depuis ses origines, un "truc de filles" pour reprendre l'expression d'Hélène Marquié, et ne nécessitait en rien l'exclusion des hommes. Cependant Mlle Yth, empruntant les vêtements de l'autre sexe, transcende le désir masculin, tout comme le fait, pour celui de la femme, l'*onnagata* dans la tradition du Kabuki, ceci en y mettant la distance possible de l'artifice et de la représentation, et en excluant ainsi tout risque de vulgarité.

4. Décadence ? Les courbes de la chute du ballet français :

[...] qu'ils reviennent à leurs anciennes traditions en formant d'admirables danseurs ; ils n'en perdront pas pour cela les admirables qualités classiques de goût et de mesure qui font leur gloire. Ils ne cesseront pas d'être eux-mêmes, mais le seront d'une façon plus large et plus vivante. (Marty, 1909, p. 460)

Évoquer la *décadence du ballet de l'Opéra de Paris*, notamment sous l'ère de Gailhard, c'est imaginer des danseuses non employées et préférant passer leurs week-ends avec de riches abonnés qu'elles auraient séduits au foyer de la danse, relever l'absence d'œuvres nouvelles ou sinon la création de médiocres, un niveau technique lamentable, la disparition des danseurs masculins. Il convient de réexaminer tous ces phénomènes.

Notre perception est peut-être faussée car trop focalisée sur l'idée d'un "âge d'or" qui aurait eu lieu entre 1830 et 1850, qui vit les prestations de Taglioni, d'Elssler et de Grisi et les créations de la *Sylphide* et de *Giselle*, œuvres à nouveau au répertoire. De grandes interprètes rencontraient de grands ballets. Si ceux-ci ont survécu, c'est aussi et surtout par les soins d'un Marius Petipa qui les modernisa dans son fief russe, tout comme d'autres œuvres, notamment de Mazilier ou de Perrot que l'Opéra de Paris ne crut pas bon de reprendre. Il est compréhensible que ce même Petipa n'ait pas voulu mettre en scène les œuvres d'un Hansen encore vivant et qu'il peut considérer comme une forme de rival, surtout à une époque où il a trouvé en Tchaïkovski et en Glazounov des compositeurs de choix pour mener à bien ses productions luxueuses qui semblent sorties d'un autre âge. Le passage à la régie privée, la direction de Véron

souvent saluée, portaient toutefois en germe, dès 1831, les ingrédients capables de faire chuter l'école chorégraphique de Paris, en privilégiant une politique de vedettariat qui ne fera que s'accroître sous le Second empire. Les performances du Conservatoire devenaient ainsi secondaires et celui-ci connut une certaine perte de vitesse dans les années 1840-1850, face à son concurrent italien dirigé par Blasis, formé lui-même à Paris. Celui-ci bénéficia, à son arrivée à Milan en 1837, d'une volonté gouvernementale cherchant à réorganiser et optimiser la formation de l'École de danse. Sa femme, Annunziata Ramaccini, s'occupait de la classe de perfectionnement du mime pendant que Carlo assurait celle de la danse. Les nombreux danseurs et danseuses formés par le couple savaient allier technicité et expressivité et émerveillèrent l'Europe et le Monde par leur savoir-faire⁹⁸ (Scafidi, 1998, p. 44).

En France, les réformes opérées à l'arrivée de Taglioni en 1860, pouvaient constituer une promesse de renaissance du ballet classique, excepté pour la danse masculine qu'elle ne fera rien pour relever. Des éléments de qualité avaient à nouveau vu le jour et constituaient de réels espoirs pour la danse française, espoirs déçus par les morts tragiques et prématurées d'Emma Livry et de Giuseppina Bozzacchi. Des administrations vouées au culte de l'étoile étrangère et inféodées au fonctionnement relativement récent du star system, ne jetteront jamais qu'un regard condescendant sur les éléments de qualité qui sortaient de leur vivier. Ce désintérêt freinera les carrières d'une Beaugrand ou d'une Fonta⁹⁹, et générera une forme de lassitude parmi les membres du corps de ballet. Cette politique n'est pas que française : les danseuses russes doivent aussi s'effacer devant celles de Milan à cette même période.

Il y a nécessité aussi de comprendre à leurs justes démesures les passions très particulières que suscitaient l'opéra, genre qui s'est épanoui au 19^e siècle et qui en est une des formes d'expression majeure. Cléo de Mérode est fascinée quand elle parle de certaines cantatrices qu'elle a pu approcher encore toute jeune, et qui était de véritables idoles. Cette reconnaissance, ce culte, se manifestaient aussi par le salaire : la cantatrice Lucienne Bréval percevait un salaire mensuel de 7500 francs quand Carlotta Zambelli pouvait prétendre à 32 000 francs dans l'année, bien qu'étant bien plus souvent sollicitée (Stoullig, 1908, p. 26). La participation du corps de ballet à ces spectacles lyriques n'était pas sentie comme une "punition". Les danseuses

⁹⁸ Malgré ces succès, et peut-être à la suite de certaines jalousies, les époux Blasis furent licenciés de l'I.R. École de danse pour être remplacés par Augusto Hus et sa femme Salvina Galavresi, elle-même ancienne élève de Blasis (Scafidi, 1998, p. 45).

⁹⁹ Je renvoie mon lecteur à l'article très complet de M. Malandain sur le sujet (Malandain, 2022). Laure Fonta eut des intuitions qui valaient de se pencher de très près sur sa carrière. Danseuse remarquable, Francine Lancelot avant l'heure, elle s'est intéressée à l'héritage chorégraphique français, méritant elle aussi ce surnom d'*archéologue de la danse* prêté à la personnalité que fut le regretté Pierre Lacotte.

et les danseurs, les enfants de l'école, étaient constamment amenés à s'y produire, et le nombre de soirées occupées par les représentations n'étaient donc pas moindre. Certaines œuvres bénéficiaient d'une qualité musicale toute particulière et bien supérieure à certains ballets élaborés par des "compositeurs à tiroirs". Des chorégraphes renommés du 20^e siècle sauront s'emparer de ces partitions colorées pour mettre en relief les qualités virtuoses de leurs interprètes. Car souvent ces divertissements, la plupart du temps attachés à l'intrigue de manière lâche, appelaient à des démonstrations techniques qui permettaient d'évaluer les capacités des danseurs, et surtout des danseuses, et de servir aux examens, comme aujourd'hui les variations dites de Petipa surpeuplent les concours de danse de Lausanne, de Varna, du YAGP et autres.

Malgré le peu d'élan porté à cet art, des spectateurs masculins dissocient souvent mal la ballerine de la femme et la rareté du danseur qui ne pouvait amener un autre point de vue sur ce métier, la danse d'école pourra perdurer grâce au dévouement de quelques professeurs qui mettront un soin particulier à transmettre leur art. Si certaines danseuses moins douées, ou moins engagées, préféreront profiter des avantages que procuraient l'exposition de la scène, comme nous l'analyserons plus loin, il ne faut pas sous-estimer la conscience professionnelle de beaucoup d'entre-elles, dans des circonstances qui ne faisaient rien pour leur offrir une évolution de carrière digne de ce nom. Même une Zambelli dut être infiniment patiente, inspirée qu'elle était par la défense d'une vocation et d'un savoir-faire qu'elle légua d'une intransigeante manière. Elle assura une éducation de choix à de jeunes danseuses dont Lifar sut profiter par la suite dans ses propres créations.

Quant à la survivance de la danse masculine, à travers quatre-vingts années d'un certain mépris, elle relève d'une forme de miracle. L'Opéra s'attachera toujours cependant la participation d'un premier danseur talentueux qui assurera la lignée de cette noblesse particulière. Se succéderont Jules Perrot, Joseph Mazilier, Arthur Saint-Léon, Lucien Petipa, Louis Mérante, Miguel Vasquez, pour certains d'excellents techniciens et bons professeurs, même si l'école de l'Opéra aura par moment beaucoup de mal à recruter des aspirants mâles. D'autres pédagogues aux carrières plus obscures maintiendront le flambeau allumé : MM. Mathieu, Beauchet, Friant, Stilb, Régnier... C'est probablement cette chaîne fine mais ininterrompue, avec également l'influence de Rosita Mauri, qui permettra plus tard un renouveau de cette partie de la profession quand celle-ci retrouvera plus de respectabilité grâce aux exploits des Quinault, des Staats, des Ricoux, ou à l'élégance d'un Aveline.

L'effervescence chorégraphique du Paris de la Belle Époque a été récemment souvent soulignée, notamment dans les travaux d'Hélène Marquié ou de Thierry Malandain. La capitale

était devenue le centre de multiples expressions par le mouvement. Avec le décret du 6 janvier 1864, la liberté de l'industrie théâtrale avait été promulguée en France, mettant fin aux privilèges de certains théâtres, et favorisant cette explosion des spectacles et de leurs lieux. Faut-il pour autant considérer les créations de Hansen comme étant inférieures aux nombreuses autres productions qui animaient les music-halls, les cabarets, les salons ... ? Je n'en suis pas persuadé. Tout comme Mariquita, Hansen avait connu le milieu du théâtre populaire en y ayant travaillé lui-même, en Angleterre et à Saint-Pétersbourg. Il s'attachait, par sa fonction, à respecter et à défendre un style autre, fruit d'une longue tradition, et de répondre à la particularité de la scène qu'il devait animer. À cet égard, son travail est régulièrement positivement accueilli par la critique et on ne saurait dénier son savoir-faire. Les ouvrages de Mariquita, à la même époque, étaient eux aussi vivement applaudis par le public de l'Opéra-Comique et par la presse. S'ils alliaient qualité de la chorégraphie et des interprètes, de nombreux théâtres parisiens de la Belle Époque ne pouvaient se prévaloir des mêmes compétences. Ainsi, lors des représentations de l'opérette le *Grand Mogol* à la Gaîté on peut lire :

« L'art de la chorégraphie est-il en si pleine décadence que l'on ne puisse plus trouver dans les théâtres de genre un ballet qui soit supportable ? Mettez à part Mme Stichel, qui vient de l'Opéra et qui a dansé deux solos avec beaucoup de grâce, en femme qui sait son métier, les autres sont vraiment au-dessous de ce que l'on pourrait désirer, même dans un théâtre pour qui le ballet n'est qu'un accessoire. (Sarcey, 1884, p. 2)

Le constat fait, vers 1911, par le décorateur René Piot dans une lettre à Jacques Rouché, alors directeur du Théâtre des Arts, est encore bien plus acerbe et radical :

J'ai pu agir en colère mais ces femmes sont de tels veaux qu'il faut bien leur faire comprendre quelquefois ce qu'elles sont et le langage que j'ai employé est le seul qu'elles puissent comprendre. Je ne parle naturellement pas de vos petites actrices qui sont très gentilles ou de certaines danseuses comme Anick ou Zouma qui vont très bien : mais vraiment Staats nous fournit des excréments. (Piot cité dans Garafola, 2015, paragr. 13)

Entretemps, les Ballets Russes avaient donné à Paris l'exemple de leurs troupes impeccablement disciplinées.

Figure 37 : Cliché Reutlinger, L. (s. d.). Terpsichore fin de siècle, Mlle Cordier.



Album Reutlinger de portraits divers (vol. 17), p. 2. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Intermède :

Dialogue entre Léopold Adice et une jeune danseuse :

« Cette jeune personne en question s’efforçait d’imiter Boschetti en s’essayant à faire des tours doubles sur l’extrémité de la pointe de ses orteils avec une persistance digne, comme l’on dit, d’un meilleur sort.

Elle avait déjà manqué de tomber deux fois. Je ne pus m’empêcher pour son bien de lui dire :

— Mon enfant, ne vous obstinez pas ; vous allez inévitablement vous faire du mal, vous allez vous donner une entorse. Cela sont des pas qui exigent un grand travail, des études, des exercices analogues répétés tous les jours pendant long-temps et opiniâtrement pour pouvoir acquérir avec l’assiduité et la constance cette précision que vous remarquez chez Boschetti.

— C’est inutile ; l’on peut parfaitement s’en passer.

— Et comment ?

— Mlle M... qui a moins de talent que Mlle Boschetti, est la bien venue du Directeur et beaucoup plus appréciée par le public.

— Alors vous ne tenez point à posséder une exécution brillante, correcte, surprenante qui constitue l’artiste d’élite ?

— Si fait ; mais l’on me dit que pour cela il faut beaucoup travailler, et beaucoup souffrir ?

— Sans doute, et ce n’est qu’à cette inévitable condition que Boschetti et tant d’autres se sont élevées au rang des véritables talents.

— Très bien ; mais alors en quoi cela sert-il de se donner tant de mal, puisque l’on peut fort bien plaire avec beaucoup moins de peine et de travail ?

— Vraiment, et comment ?

— C’est facile. Quand on ne jouit pas d’un physique agréable, il faut alors payer de son talent, cela se conçoit facilement. Mais quand on est jolie et bien faite, cela remplace tout le reste. Vous l’avez vu vous-même hier au soir. La danseuse russe a été très applaudie, et Mlle Boschetti a été chutée¹⁰⁰ !!

¹⁰⁰ Équivalent d’être sifflée à cette époque, le public exprimant sa désapprobation par des « Chutt, chutt... ».

Et maintenant, avez-vous compris Mr Perrin ? Je parie que non. Et comme toutes les femmes se croient des Vénus, et surtout celle du grand Opéra ; allez maintenant aller les persuader en les faisant travailler de se soumettre à tous les malaises que l'état de danse comporte, la crampe, la courbature, les glandes dans les aines, le point de côté, etc ». (Adice, 1859-1870e, pp. 102-104)

Figure 38 : Chéret, J. (1888). Estampe pour l'Amant des danseuses de Félicien Champsaur.



Source gallica.bnf.fr/BnF

V. Le 19^e siècle invente la ballerine

Imaginer la danse et surtout le ballet, pour la plupart des gens et dans différentes sphères culturelles, c'est voir surgir un ballet en blanc — le deuxième acte du Lac des cygnes, par exemple. La danseuse ? une jeune fille élancée en tutu blanc, collant rose, pointes, chignon et diadème ; aérienne sur scène et de mœurs légères. Le danseur ? un porteur aux habits de prince, efféminé. (Marquié, 2014, p. 13)

La légèreté, de corps et de mœurs, le tutu, les pointes, passons en revue ces attributs typiques de la ballerine et auxquels elle est loin de se réduire, mais qui sont très certainement inscrits dans l'imaginaire collectif encore à notre époque.

A. De la légèreté de la danseuse : la femme soutenue

Lorsque j'ai essayé de dire à Tchaïkovski que les puristes voyaient dans le ballet un spectacle séduisant et lascif, il me regarda ébahi : « La danse est le plus innocent, le plus moral de tous les arts. Si ce n'était pas le cas, alors pourquoi y emmènerait-on toujours les enfants ? (Volkov, 1985, p. 132)

La danseuse séduit, et l'on s'en méfie. La ballerine romantique, souvent, s'acquinait avec le diable pour danser sans fourcher : *Robert le diable*, *Diable boiteux*, *Diable amoureux*, *Diable à quatre*, *Violon du diable*, *Diabolina*, et celui-ci faisait recette. Un peu plus tard, à la croisée des siècles, les danses lubriques de Salomé réveillent, comme un Viagra puissant, les sens appesantis d'Hérode et du public. On la peint (Gustave Moreau), on la fait chanter (Jules Massenet, Richard Strauss), on la fait danser (Loïe Fuller, Joseph Hansen, Ivan Clustine, Michel Fokine), on la fait parler (Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde), elle fait couler le sang et l'encre (Gustave Flaubert, Joris Karl Huysmans, Jules Laforgue). La danse nous parle de séduction, de lasciveté, de contrôle de l'autre et de perte de soi. Et s'il faut finir en beauté un opéra, un ballet, ou rajouter un alibi à danser dans quelque œuvre lyrique, la *bacchanale* n'est pas loin qui nous guette, celle de *Tannhäuser*, des *Vêpres siciliennes*, de *Samson et Dalila*, de *Faust*, de *Thaïs* et jusqu'au French-cancan d'*Orphée aux enfers*, version revisitée de ce glissement vers l'ivresse et l'excès. En 1902, l'Opéra de Paris joue le *Bacchus* de Duvernoy, en 1909, le *Bacchus* de

Massenet, en 1912, *les Bacchantes* de Bruneau. La Ville-Lumière accélère le rythme de ses pas, la montée de ses jambes, vers le charnier de la Grande Guerre.

Figure 39: Bouguereau, W. (1884). *La jeunesse de Bacchus*.



CC BY 2.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>>, via Wikimedia Commons

La légèreté de la danseuse ne sera pas qu'une illusion kinesthésique mais déteindra sur les mœurs qu'on lui prête. Les disparités sociales à l'Opéra ne feront que s'accroître durant le 19^e siècle, suivant en cela le mouvement général d'une société qui s'industrialisait. Si autrefois l'art de Terpsichore avait connu des dynasties qui régnaient dans les villes importantes d'Europe, ces privilèges de famille s'effacent peu à peu. La noblesse du jeté battu cède la place aux "ouvrières" de la danse, qui connaissent à peu près les mêmes règles de vie que leurs congénères travaillant en usine : bas salaire, travail des enfants, absence d'éducation.

Quand en 1831, et à la suite de la Révolution de Juillet qui verra l'avènement d'une "monarchie bourgeoise", le docteur Louis Véron est nommé directeur de l'Opéra de Paris, il inaugure les nouvelles dispositions ministérielles concernant l'exploitation de l'Académie. Le théâtre est mis en régie intéressée : Véron l'exploite à son propre compte, toutefois sous le contrôle du Gouvernement. Il doit obéir à un cahier des charges précis, devant maintenir son entreprise « [...] dans l'état de pompe et de luxe convenable à ce théâtre national » (article 4, cahier des charges de la direction de l'Opéra du 28 février 1831, cité dans Delattre et Monnier, 2019, p. 228) et monter au moins six ouvrages par année comprenant un grand opéra de trois à cinq actes, un grand ballet de trois à cinq actes, et deux petits opéras en un ou deux actes (article 9 cité dans *Ibid.*, p. 229).

Le corps de ballet, les élèves de la danse, les musiciens et les chœurs font alors les frais des velléités d'économie des directeurs qui, contraints par le cahier des charges, ne pouvaient rogner sur le budget alloué à la création de spectacles nouveaux. Louis Véron demande ainsi aux danseuses de venir avec leurs propres bijoux sur scène. Enfin, la caisse des retraites des employés de l'Opéra, l'un des premiers régimes spéciaux de retraite fondé en 1713, est liquidée à deux reprises, en 1831 et 1866. (Delattre et Monnier, 2019, pp. 225-226)

Les bijoux pourront être offerts par les abonnés auxquels Véron ouvrira le *Foyer de la danse*. Ils marquent leurs territoires d'une rivière de diamant, menottent leurs élues de bracelets d'or. Ces facilités d'accès aux coulisses favoriseront une forme d'intérêt pour le ballet (ou plutôt pour ses "corps") :

Les abonnés du sexe laid y attachaient un très grand prix et n'auraient point souffert que la direction ne réponde pas, à cet égard, à leurs désirs et à leurs goûts.

Ces messieurs étaient tout-puissants et leur volonté décidait en dernier ressort.

Seuls, ou à peu près seuls, ils avaient leurs entrées dans les coulisses, rigoureusement fermées à la vile multitude, et ils faisaient la pluie et le beau temps. (Maugny, 1890, p. 216)

Et pendant longtemps, il fut tacitement convenu que les augmentations de salaire devaient se discuter non pas dans le bureau du directeur, mais au foyer. Adolphe Dupeuty, qui tint le poste important de secrétaire de l'Opéra, sous la direction de François Crosnier (Opéra 1854-1856), nous raconte les visites régulières des protecteurs dans son bureau : « Faites savoir à votre directeur que j'ai déjà demandé 600 francs d'augmentation pour la petite *une telle* » (Dupeuty, 1864, p. 23).

Pour accéder aux coulisses, il fallait de l'argent et des relations. À l'époque de Véron, le cercle parisien le plus sélect, le Jockey Club, composé des plus grosses fortunes et des plus grands noms de France et de Navarre, « [...] était en nombre au foyer de la danse — un véritable salon — y régnait sans partage et fournissait la plupart des protecteurs en renom de ces demoiselles du corps de ballet » (Maugny, 1890, p. 217). Une cinquantaine de leurs membres occupaient une baignoire et sept loges d'avant-scène, à l'époque des loges d'avant-scène, rebaptisées les "loges infernales", leurs locataires ne faisant rien pour ne pas se faire remarquer. Ces sportsmen passionnés de choses hippiques, souvent issus de la noblesse, avaient le goût de la dépense et pour "dada" l'entretien des belles artistes. Épicuriens et excentriques, ce sont eux qui ruinèrent les débuts de Wagner à Paris, nous l'avons vu. Les femmes des « Écuries de Terpsichore », pour

repandre un mot de l'écrivain Félicien Champsaur, suscitaient chez eux un intérêt particulier, tant chez la jeunesse dorée que parmi les tempes argentées. Gautier l'avait écrit, ne faisant rien en cela pour valoriser le savoir-faire artistique acquis par le travail de la ballerine :

Il ne faut pas oublier que la première condition qu'on doive exiger d'une danseuse, c'est la beauté ; elle n'a aucune excuse de ne pas être belle, et l'on peut lui reprocher sa laideur, comme on reprocherait à une actrice sa mauvaise prononciation. [...] il faut nécessairement, quand on se fait danseuse, avoir un corps sinon parfait, du moins gracieux. (Gautier, 1837b, p. 1)

Le cercle avait élu domicile rue Drouot :

« La proximité de l'Opéra, auquel on pouvait accéder à couvert, grâce à ce mystérieux passage qui communique de la rue Drouot à la rue le Pelletier, contribua beaucoup à développer chez les membres du Jockey le goût de la musique et de la danse, je veux dire la protection accordée aux dames du chant et aux demoiselles du ballet » (Yriarte, 1864, p. 95).

Sous le second empire, à l'Opéra de la rue Le Peletier, le Foyer était encore fréquenté par les marquis, les barons, les comtes, les colonels, le corps diplomatique, la maison de l'Empereur, certains artistes, comme le compositeur Auber, adorateur des danseuses, qui décrivait l'endroit comme étant son paradis personnel. Ce "paradis de Mahomet" (selon Nestor Roqueplan), par les nombreuses houris qu'il recélait, était protégé par un garde suisse qui donnait le ton de l'endroit dans son habit chamarré. Plus tard dans le siècle, dans les ors du Palais Garnier, ce public ne sera pas toujours aussi sélectionné, même si entretemps le cercle du Jockey Club se retrancha à nouveau tout près du lieu de ses plaisirs, à l'angle de la rue Scribe et du boulevard des Capucines. Tout abonné de trois jours aura le droit d'y pénétrer et l'on y rencontrera beaucoup plus de marchands en tout genre. L'empyrée parisien perdra ainsi de son prestige :

Sauf les petites, qui cherchent fortune, les danseuses sérieuses et établies ne descendent qu'au dernier moment, pour mettre leurs chaussures et essayer quelques *temps* avant d'entrer en scène. Quant aux étoiles, elles reçoivent dans leurs loges. On ne les voit plus, comme à l'époque d'Albéric Second et de M. de Boigne, arriver à la barre, un petit arrosoir à la main, et l'extrémité des jambes emmaillotées dans des guêtres en coutil, destinées à protéger contre toute souillure leurs bas couleur de chair et leurs chaussons de satin. (Vieil abonné, 1887, pp. 273-274)

Souvent issu des quartiers pauvres de Paris, le *rat* aspire à un avenir meilleur du fait de l'exposition que peut lui procurer la scène. Ces princesses issues de la rue auront pour Degas

une saveur toute particulière qui l'inspirera autant dans ses sonnets que dans son œuvre plastique :

« Si Montmartre a donné l'esprit et les aïeux,

» Roxelane le nez et la Chine et les yeux,

» Attentif Ariel donne à cette recrue

» Tes pas légers de jour, tes pas légers de nuit :

» Fais que, pour mon plaisir, elle sente son fruit,

» Et garde, au palais d'or, la race de sa rue. » (Degas, *Petite danseuse*)

La *Petite danseuse de quatorze ans*, c'est aussi la sculpture célèbre du même Degas. Son modèle, Marie van Goëthem, rentra dans la compagnie à quinze ans mais fut renvoyée, étant souvent absente. Elle trainera dans les cafés de nuit ... Sa sœur aînée se prostituait, avec la bénédiction de sa mère, et fit trois mois de prison pour avoir volé de l'argent, au *Chat Noir*, à son client. Seule la plus jeune des filles, Charlotte, poursuivra une carrière de soliste à l'Opéra et deviendra plus tard professeure à l'École de danse (Karthas, 2012, p. 961). Elle y enseignera notamment Yvette Chauviré.

On se plaît à faire dégringoler de leurs piédestaux ces déesses descendues de la Butte Montmartre, comme d'autres autrefois du mont Olympe, pour les ramener à un statut plus vil. Souvent mal éduquées, même si certaines ne manquent pas d'esprit, on leur prête peu d'intelligence, obsédées qu'elles sont par le langage des pieds. Le profil de la *Petite danseuse*, avec son front à la déclivité fortement marquée, n'est pas sans rappeler celui de la femelle néandertalienne. Elle est tout à la fois la *belle* et la *bête*, rêvant sans doute du destin de *Cendrillon*.

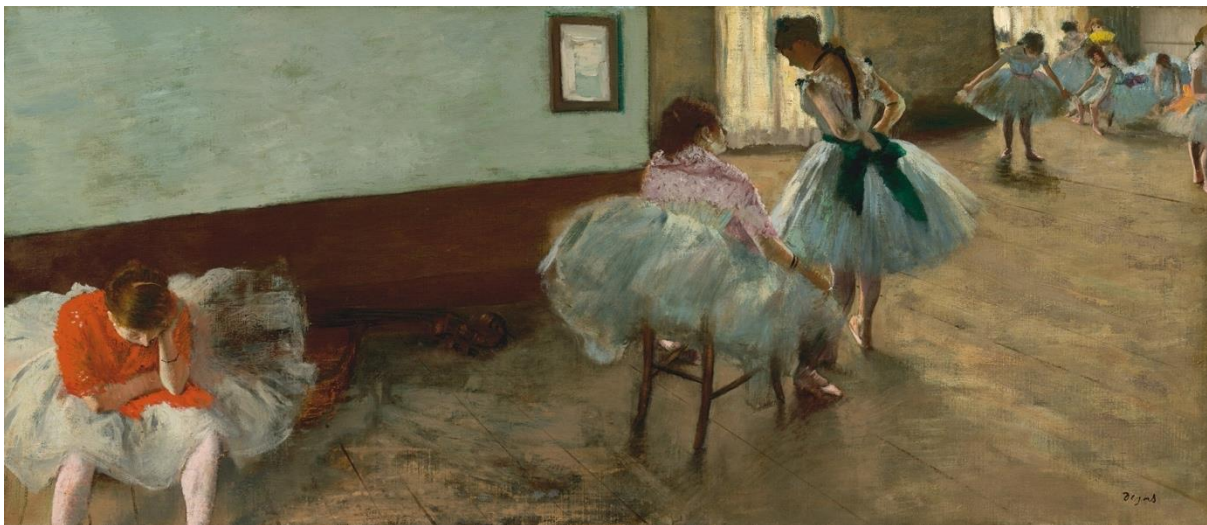
L'envers du décor semble toujours plus vrai que son endroit, quand il n'est que l'autre face de l'illusion. C'est celui des danseuses épuisées par leurs exercices, atterrissant de leurs envols comme des albatros maladroits, chutant de leur éden de lumière électrique. Degas trouvera là, dans la ballerine qui devient femme-animale, un de ses thèmes de prédilection, ceci d'une manière qui contraste fort avec l'imagerie romantique idéalisante qu'avaient connue les décennies antérieures (même si celle-ci se doublait de la caricature, la danseuse y demeure la plupart du temps en représentation). La sienne se gratte, bâille, remet ses bretelles, s'écroule

après le cours. Les écrivains ne seront pas en reste, trouvant plaisir eux aussi à faire choir ces idoles agitées, comme Félicien Champsaur dans ce passage de *L'Amant des danseuses* :

Une ballerine qui sort, légère, en souriant d'une clarté paradisiaque, sous la tempête d'applaudissements enthousiastes, et, tout à coup, dans la coulisse, apparaît rouge, haletante de fatigue, les traits détendus, les muscles des mollets et des cuisses saillants, les lignes inharmonieuses et quasi brutales, ensuite pose son pied sur un escabeau et rattache plus solidement ses chaussons, en un aspect ramassé, courbé, de quadrupède ; c'est l'homme et la femme après le baiser, l'idéal que tuent les réalités, mais dont la résurrection est éternelle ; — c'est la nature. (Champsaur, 1888, p. 4)

Bournonville s'exaspérera, plus tôt dans le siècle, de ce plaisir des écrivains, et parfois même de l'administration des théâtres, à dégrader la moralité de cette profession dont ils ont souvent une pauvre idée. Son compatriote Frederik Paludan-Müller connut la notoriété en 1833 en publiant son long poème *La Danseuse*. Il raconte l'histoire de Dione qui apprend son métier en passant, vit comme une grisette, danse un solo qui dure toute la soirée, est séduite par un comte sentimental et finit sa carrière en se jetant dans un canal (Bournonville, 1976, p. 182).

Figure 40: Degas, E. (1879). *La Leçon de danse*.



Tiré du site de la National Gallery of Art, Washington. (CC0)

Même notre temps trouve encore une forme d'exaltation à cette dégringolade et l'on peut être surpris de certaines interprétations de tableaux de Degas qui révèlent surtout l'imagination de leurs commentateurs ou commentatrices. Ainsi *La Leçon de danse* (1879) représentant des ballerines se préparant pour le cours est considéré comme montrant « [...] une "mère" au centre de la salle de danse, examinant une jeune fille comme une maquereille le ferait avec sa marchandise » (Petitot, 2015, paragr. 4).

Profiter de ce piédestal qu'est la scène pour améliorer son sort, exposer ses atouts, rencontrer la "providence", le procédé n'a rien de nouveau. En effet, la danseuse n'a pas attendu le 19^e siècle pour profiter de son ascendant sur les hommes. La Thévenin, la Duthé, la Guimard, avec une pointe d'envie Berthe Bernay en fait des charmeuses capables de mettre en esclavage princes, grands seigneurs et financiers. Elle énumère quelques mariages célèbres : Mlle Roland et le marquis de Saint-Geniès, Mlle Quinault et le duc de Nevers, Mlle Grognet et le marquis d'Argens, Mlle Dufresne et le marquis de Fleury, Mlle Sullivan et lord Crawford d'Anchimanès, Mlle Le Duc et le marquis de Courvoy, Mlle Grandpré et le marquis de Senneville, Mlle Chonchon qui devint présidente de Ménières, et bien d'autres... (Bernay, 1890, p. 28)

Cet engouement pour la danseuse n'est pas que parisien. Si l'École impériale de Saint-Pétersbourg imposait à ses jeunes recrues une discipline de cénobites entièrement dévoués au culte de leur art, la ballerine devenue adulte n'en devenait pas moins la proie favorite de l'aristocrate russe, à moins que ce ne soit elle qui le chassât :

Bien entendu, il y avait des amateurs de ballet qui appréciaient la danse mais uniquement à travers les jolies danseuses. Pendant les représentations ils restaient assis dans le fumoir du théâtre Marie et comparaient les mérites des corps de leurs favorites. Un souffleur venait prévenir quand la maîtresse de Mr Untel ou Untel s'appêtait à exécuter un solo. Celui-ci se levait alors, courait à sa loge et clamait des « Bravo ! ». (Balanchine cité dans Volkov, 1985, p. 132)

Pour ne parler que de quelques réfugiées russes qui animèrent les cours parisiens, Lioubov Egorova fut l'épouse du prince Troubetskoi ; Mathilde Kschessinska se maria avec le grand-duc André après avoir été la maîtresse du tsarévitch, le futur Nicolas II ; Vera Trefilova épousera le fils d'un sénateur, A. Butler, puis le fils d'un millionnaire, Nicolas Soloviev, et enfin, après le décès de Soloviev, Valerian Svetlov, célèbre critique du journal *Niva*.

À Londres, au début du 20^e siècle, on ne cherche pas midi à quatorze heures :

On discute ici à perte de vue sur la question de savoir si une actrice doit se marier.

En Angleterre, il n'est pas une petite girl qui, dès l'âge de treize ou quatorze ans, n'ait résolu cette importante question.

Le mariage seul vaut dans la vie, le mariage « chic » s'entend, avec un lord, ou, pour le moins, un millionnaire. Et comme le nombre des artistes contractant semblable union

devient de plus en plus considérable, toutes les jeunes misses rêvent de monter sur les planches, moyen le plus sûr pour trouver un beau parti.

Les théâtres sont devenus des agences matrimoniales... (Méaly, 1908, p. 69)

Il fut un temps, quand on ne les huait pas à leur arrivée en scène, et quand ils n'étaient pas considérés comme aussi laids que leur pourfendeur, le critique Jules Janin, où les hommes n'étaient pas en reste :

Avant la Révolution, l'élément masculin tenait dans les ballets une place considérable par l'importance des rôles et par le nombre, pour la plus grande joie des spectatrices. Celles-ci appréciaient chez ces hommes souples et nerveux les qualités physiques au moins autant que le talent. [...] Les grandes dames avaient des tendresses pour ces artistes ; Les duchesses les disputaient aux marquises. Comme les maris entretenaient les danseuses, les épouses rétablissaient, en entretenant des danseurs, l'équilibre des ménages. (Ehrhard, 1909, pp. 141-142)

Louis Pécour, sensible à ces succès féminins, aurait ainsi négligé les corps de ballets de l'Opéra où alors l'homme dominait. Il s'attacha plutôt à composer des pas pour les salons qui furent très appréciés et diffusés ensuite dans les faubourgs. Jean Dauberval n'était pas en reste de conquêtes dans les hauts rangs de la Cour. Il avait son magnifique hôtel de la rue Saint-Lazare, transformable en théâtre privé, à la protection toute particulière de la comtesse du Barry (Louis, 1965, p. 191). Saint-Léon fait remarquer : « Un siècle s'est écoulé depuis cette époque ! Oh ! révolution des temps !!! Les pauvres baladines aspiraient alors à un sourire de leur seigneur et maître de danse, comme aujourd'hui la race proscrite du baladin recherche un geste bienveillant de la dernière des choryphées » (Saint-Léon, 1852, p. 10). Cependant Pécour mourra, en 1729, dans les bras de Terpsichore, sa dernière amante, durant une représentation du ballet *Tancredè*, à l'âge de 74 ans. Dauberval, quant à lui, vivra d'heureux amours avec Mlle Théodore, qui deviendra sa femme et sera la créatrice du rôle de Lise dans *la Fille mal gardée*, ballet composé par son mari.

Si la ballerine profite effectivement de l'exposition de la scène pour chercher de meilleures conditions de vie pour elle et sa famille, elle doit aussi exercer une activité exigeante et pénible qui ne saurait être comparée à celle de certaines actrices, aux marcheuses, ou aux artistes des *théâtres de femmes* qui s'étaient popularisés sous le Second Empire, et qui n'avaient besoin que d'exposer un physique avantageux dans des atours le mettant en valeur. Rattrapées par leur condition d'ouvrières du geste, industrieuses dans leurs dépenses, productrices d'éphémère, leur métier n'est souvent pas considéré comme un métier. Même de nos jours combien de

danseurs et de danseuses se sont vu demander par le commun des mortels : « Et à part ça, qu'est-ce que vous faites dans la vie ? ». Leur profession a l'ambivalence d'une activité qui nécessite régularité et les enchaîne dans leur quotidien à un travail intense, quand simultanément ces tisseuses d'un moment unique, hors monde, hors temps, dédié au rêve, cherchent à dépasser les bornes de l'ordinaire. Elles suscitent ainsi bien des fantasmes et font couler beaucoup d'encre :

Tous les ans, il se publie une centaine de Romans ou Nouvelles, dans lesquels toujours l'un des héros, quelquefois deux, ont pour maîtresse une danseuse de l'Opéra.

Tous les ans, il se joue sur les théâtres de Paris une centaine de pièces, dans lesquelles il y a toujours un personnage mauvais sujet qui entretient une danseuse de l'Opéra.

Cela fait déjà un total de 200.

Or, le corps de ballet est d'environ 70 femmes.

Maintenant, si je retire de ce chiffre les danseuses malades, celles qui sont vraiment jeunes, celles qui sont sages (il y en a !), enfin celles que messieurs les romanciers et les vaudevillistes veulent bien laisser au commun des mortels, mon petit compte fait, il en reste 7.

7 pour la consommation des 200 mauvais sujets du roman et du vaudeville !

Diable !!! » (Dupeuty, 1864, pp. 81-82)

Si l'existence de cas de prostitution sont indéniables, faire de la ballerine de cette époque une "grande horizontale" ou même une "persilleuse" c'est prendre un raccourci très rapide. Certes, une Liane de Pougy reconnaîtra en Suzanne Marconnier, un temps artiste chorégraphique à l'Opéra, une sorte d'alter ego¹⁰¹. Mais souvenons-nous aussi du procès qu'a intenté Cléo de Mérode, en 1950, à Simone de Beauvoir, qui en avait fait l'exemple type de la cocotte fin de siècle dans son manifeste féministe *Le Deuxième Sexe*. À défaut de gains pécuniaires, de Mérode obtint gain de cause : de Beauvoir dut lui verser un franc symbolique et supprimer de son ouvrage les lignes qui désobligeaient la danseuse (Ripa, 2022, p. 297). Comme disait encore Liane de Pougy : « Mademoiselle Méo de la Clé personnifiait l'amour, sans jamais faire l'amour » (cité dans *Ibid.* p. 296).

¹⁰¹ Elle insère dans ses mémoires ce petit portrait de la ballerine: « Mme Doyen, née Suzanne Marcommier (sic), ex-danseuse de l'Opéra, impayable et menue, impudente et comique, tragique aussi, poupée à la mode, pas sottie, très à la hauteur des événements et non sans allure : le suicide de son mari, l'emprisonnement de son amant (Caillaud). Elle a une façon désinvolte tout à fait amusante de prononcer "le peuple" avec un accent dédaigneux, tout en postillonnant "le peuple", dont elle sort cependant ! Elle a à peine trente-trois ans aujourd'hui. C'est ma continuation, un peu moi copiée en zinc, "en toc", selon le mot du petit Sem » (Pougy (de), 2021, pp. 130-131).

Le Foyer de la danse n'est pas non plus le salon du Chabanais¹⁰². Certaines y cherchent avant tout une forme de protection, celle d'un baron, d'un marquis, d'un banquier, voire d'un artiste en vogue. On ne saurait stigmatiser cette profession quand la prostitution sévit à peu près partout dans le *Paris-Impur* que décrit Charles Virmaître. À l'ère industrielle la pauvreté est courante. Peu de métiers sont ouverts aux femmes et ils sont de plus très mal rémunérés (Monin, 1888, p. 2). La blanchisseuse, la repasseuse, la couturière, la fleuriste cherche souvent dans la débauche des revenus supplémentaires. Il n'est pas rare que les parents se fassent les complices de ces situations. On se loue dans les maisons de tolérance, encadrées juridiquement et sanitaire, mais aussi dans les claques clandestins, sur le trottoir, dans les arrière-boutiques, dans les restaurants de nuit, dans les théâtres, côté public ou côté plateau, dans les brasseries, les bals, ... autant de lieux moins contrôlés par la police des mœurs et propices à la santé du tréponème mâle, bactérie de la syphilis.

Sans même vouloir se prostituer, une jeune fille pouvait devenir la proie de son employeur par le biais de chantages peu ragoûtants. Ainsi cette description de Virmaître commentant les conditions de vie dans les filatures de province :

À treize ou quatorze ans, quelquefois plutôt, ça n'attend pas le nombre des années, elle tente l'expérience, souvent ce n'est pas de son plein gré ; car si elle est jolie, si elle excite la concupiscence de ceux qui l'emploient, du contre-maître ou du chef de métier, du maître comme on l'appelle, elle cède sous la menace d'un renvoi immédiat de l'atelier, elle préfère encore cela à manquer de pain et à être battue par son père. (Virmaître, 1889, p. 130)

Cette pression, les danseuses la vivent aussi. Leurs succès, leurs promotions, leurs facilités d'existence, dépendent de multiples facteurs déterminés par la gent masculine. De Boigne nous renseigne à ce sujet :

M. Coralli était un maître de ballet de la veille roche : il tutoyait et rudoyait ses esclaves. Les colères de M. Coralli sont restées célèbres. Il menait à la baguette son régiment de danseuses : il prélevait bien de temps en temps, en son temps, le joli droit du seigneur. Hélas ! Combien la danseuse en a-t-elle payer de ces jolis droits du seigneur ? Maître de ballet, maître de danse, danseur, auteur, directeur, ami du directeur, avant-scène ! Pauvre femme ! Que de sacrifices pour un engagement, et souvent un rôle !

¹⁰² Le Chabanais, qui était situé au 12 rue Chabanais, était le lupanar le plus luxueux de Paris. Certains membres du Jockey Club, des rois, des diplomates, des artistes de renom, le fréquentèrent. Il fut en activité de 1878 à 1946.

[...] L'obligation de se défendre sans cesse contre le prélèvement de cette dîme personnelle que chacun se croit en droit d'exiger des danseuses et des chanteuses, développe chez elles un rare talent de diplomatie. Les danseuses, surtout, sont les premiers diplomates du monde. (Boigne, 1857, p. 255-256)

Sans parler de cette forme de droit de cuissage, les artistes, tout comme les directeurs de théâtre, doivent se soumettre devant les critiques, se prêtant à de nombreuses courtoiseries pour ne pas voir leurs noms écornés et leurs réputations entachées par certains baronnets de la presse. Pour Ehrhard, la cantatrice, la danseuse, n'avaient rien à leur refuser (1909, p. 122).

Charles Maurice représentera le prototype du critique véreux. Dramaturge raté, il trouvera sa revanche dans ses fonctions de directeur et rédacteur du *Courrier des Théâtres*. Il n'hésitait pas à éreinter les célébrités les plus en vogue, et celles-ci se confondaient en nombreuses flatteries. Un artiste débutant ne devait surtout pas oublier de s'abonner à son journal. Fort de son pouvoir, Maurice réunira dans un même ouvrage, *Histoire anecdotique du théâtre*, ces marques de soumission. En voici quelques exemples liés au monde de la danse :

Veuillez, nous vous prions, monsieur, nous protéger comme vous l'avez fait jusqu'à présent. Vous êtes si bon ! vous rendez les artistes si heureux par votre bienveillance ! Vous trouverez toujours les deux sœurs toutes dévouées.

Fanny et Thérèse Essler (sic) 11 août 1835. (Maurice, 1856, p.124)

Si je ne vous ai point envoyé plus tôt cette loge, c'est que je n'ai pu admettre un instant de votre part qu'elle ne fut point la vôtre, cette fois, comme toujours. C'est bien le moins, monsieur, que vous voyiez le spectacle dont vous voulez bien rendre compte, et j'attache d'ailleurs un trop grand prix à vous avoir au nombre de mes spectateurs, pour que vous ne m'accordiez pas cet honneur. Marie Taglioni, 14 avril 1837. (*Ibid.*, p.162)

Respectable monsieur Charles Maurice, Je regrette de n'avoir eu jusqu'ici aucune occasion de profiter de votre protection, mais je ne désespère pas qu'un moment viendra où j'en pourrai jouir. Jusqu'à ce temps j'ose vous prier de ne pas parler de moi ; de mon côté, je prendrai la liberté de vous faire parvenir quelques nouvelles que peut-être vous pourrez insérer, si elles vous semblent dignes de l'être.

J'ai l'honneur, etc. Duport, le Danseur 28 avril 1837. (*Ibid.*, p. 164)¹⁰³

Devant composer avec ces multiples facteurs, les danseuses sont pour la plupart « fortifiées à la Vauban par des mères habiles, ... » (Roqueplan, 1855, p. 43) et les habitués des théâtres se rabattent alors sur les « figurantes subalternes » moins exigeantes, même s'ils auraient préféré posséder un premier sujet. Les inférieures en grade deviennent ainsi convoitées par ces hommes riches caressant l'espoir d'« être aimés pour eux-mêmes » (*Ibid.*, p. 61).

Si le *rat* a quelque chance de se muer en artiste, la *marcheuse* n'en sera pas une. On lui demande simplement d'être jolie et d'enfiler une robe seyante pour parader sur les planches : « [...] l'amateur peut juger d'un seul coup d'œil s'il en aura pour son argent. Les directeurs de théâtre en tirent profit, ils ont de belles filles qu'ils payent peu, et souvent elles ont servi de truchement pour une commandite » (Virmaitre, 1890, p. 17). Les favorites de monsieur un tel ou un tel bénéficient de certaines faveurs pour rentrer comme marcheuses à l'Opéra. C'est un personnel qui se renouvelle fréquemment, car elles ont tendance à quitter ce travail si elles ne concrétisent pas suffisamment vite les illusions avec lesquelles elles sont rentrées. Elles ne sauraient vivre du théâtre en gagnant 30 francs par mois. Elles étaient de plus mises à l'amende si elles n'envoyaient pas de certificat médical en cas de maladie. Le secrétaire de l'Opéra Alphonse Dupeuty, chargé par son directeur d'enquêter sur une marcheuse souvent absente aux spectacles, après avoir été très exacte dans son service, la retrouve au quatrième étage d'une vieille maison, dans une chambre sans feu, en train de réchauffer sa mère malade couchée sur un matelas et juste recouverte d'un rideau décroché (Dupeuty, 1864, p. 101).

Alors qu'en est-il de la légèreté fameuse de la danseuse ? Non, toutes ne chassent pas l'abonné. Certaines philosophent, comme Zilia Michelet, autrice d'un curieux ouvrage intitulé *Bluettes anti mondaines d'une danseuse*, défendant le protestantisme et quelque part sa profession, en affichant une image bien opposée à celle de la ballerine inculte, vicieuse et corrompue, sensible aux strass et aux diamants. Elle croit même au repentir des profiteurs de sa situation : « ses victoires à la Bourse lui donnent des insomnies ; le tribut qu'il impose à tout talent féminin qui veut parvenir lui donne des remords, il s'aperçoit de son infamie. C'est le meilleur précurseur

¹⁰³ À la Belle Époque, et après la loi sur la liberté de la presse, d'autres abus se produiront. Les journaux, au-delà de leur pouvoir sur les artistes, privilégiaient leurs intérêts financiers et n'hésitaient pas à écorcher la vérité et à leurrer leurs lecteurs. Ce goût du lucre débouchera notamment sur l'affaire du *scandale de Panama* ou de *l'emprunt russe* : « Le journaliste se vend à qui le paie. Il est devenu machine à louange ou à éreintement comme la fille publique machine à plaisir ; seulement celle-ci ne livre que sa chair tandis que celui-là livre toute son âme » (Mirbeau, 1927, p. 44).

pour l'avenir, parce que là où est le repentir commence l'expiation [...] » (Michelet, 1857, p. 63).

Tous les abonnés ne recherchent pas non plus les faveurs sexuelles de ces dames. Ils sont souvent respectés des danseuses par le soutien qu'ils leur apportent. Ainsi de M. Bocher, un vieil abonné qui « allait jusqu'à nous envoyer chez une dame dentiste de ses relations pour que nos dents fussent soignées et demeurassent impeccables ! » (Mérode, 1985, p. 101). Ils invitent parfois les artistes à monter des spectacles pour leurs soirées privées, augmentant ainsi leurs revenus peu conséquents. Ils furent aussi d'une grande utilité aux petits rats quand ceux-ci se retrouvèrent sans emploi et fortement éprouvés après la Commune, le directeur Perrin ayant déserté le théâtre. Ils répondirent présents à une souscription organisée par Léontine Beaugrand et Marie Colombier en faveur de la petite troupe du corps de ballet de l'Opéra : « En cette occasion, les abonnés firent généreusement leur devoir » (Colombier, 1898-1900, p. 9).

Si les ballerines sages existent bel et bien, surtout parmi les meilleurs éléments du corps de ballet, elles suscitent moins l'intérêt. Blanche Montaubry étudie la médecine, d'autres peignent, écrivent, recherchent, comme Laure Fonta, ou s'occupent de leurs parents. Fatou, Sanlaville, ou encore Caroline Lassiat feront figure d'épouses modèles. Dominique Venetozza, second violon et mari de cette dernière, était dispensé, à cause de son émotion trop forte, de jouer toutes les fois que dansait sa femme, « [...] la charmante Caroline, — couple modèle, — Philémon et Baucis jeunes... et même vieux. » (Dupeuty, 1864, p. 74).

C'est peut-être cette description d'Albéric Second qui pourrait correspondre à la plus juste vision de l'arrière-scène au milieu du 19^e siècle :

— En somme, [...] quelle est la physionomie réelle des coulisses de l'Opéra ? Sont-elles bégueules, ou sont-elles immorales ?

— Elles sont bourgeoises, ce qui est la pire des physionomies. On n'y est pas trop vertueux, parce que ce serait bête, et l'on n'y est pas trop criminel, parce que ça deviendrait fatigant. Les coulisses de l'Opéra ont, par-dessus tout, l'air ennuyé. (Second, 1844, p. 158)

Carlotta Zambelli, quelques soixante-dix ans plus tard, et après les quelques guerres et quelques révolutions qui auront émaillé des décennies troublées, aura encore un autre regard sur sa profession. Le danseur, toujours, jongle d'un pied sur l'autre et vit avec son temps :

Les étoiles de la danse ne touchent plus de cachets fabuleux : la danseuse est une sorte de fonctionnaire qui n'attend pas, pour finir paisiblement ses jours, la charité d'un grand

seigneur ou la générosité d'un roi ! Elle a une pension comme un petit employé de ministère. [...] Et puis, parmi la foule des très jeunes, il y a celles qui seront demain et qui, confiantes dans l'avenir, travaillent pour un art qu'elles aiment. (Zambelli, 1912, p. 252)

Les coulisses sont aristocratiques sous la Monarchie, bourgeoises sous Louis-Philippe et bureaucratiques sous la République.

B. Tutu et maillot

Les gravures de E. Dousdebès, qui illustrent l'ouvrage de Bernay de 1890, probablement dans le but pédagogique d'une meilleure exposition des jambes, ne donne pas une idée exacte de la tenue de travail des danseuses de cette époque. *L'Illustré théâtral* du 16 janvier 1897 la décrit de cette manière, photos à l'appui. Celle-ci comportait « chaussons, bas de soie ou surtout de coton rose, caleçon en calicot blanc, jupon en mousseline pour les petites filles, en tarlatane pour les autres, corsage ou chemisette laissées au choix de la danseuse » (Raymond-Ménart, 1897, p. 8). Cette tenue n'avait pas beaucoup changé depuis 1844, si l'on en croit la description qu'en fait, lui aussi, Albéric Second :

Les femmes sont coiffées en cheveux et décolletées ; elles ont les bras nus, leur taille est emprisonnée dans un étroit corsage. Un jupon, très-court, très bouffant, soit en gaze, soit en mousseline rayée, leur descend jusqu'au genou. Leurs cuisses se dissimulent chastement sous un large caleçon de calicot, impénétrable comme un secret d'État. (Second, 1844, p. 180).

Les danseuses de Dousdebès ont donc oublié le caleçon. En 1931, on s'en était définitivement débarrassé, ainsi que du corset (qui disparut vers 1920). Mlle Meunier fait remarquer que le jupon, qui s'était raccourci du fait des évolutions techniques de la danse (mi mollet en 1830, au genou en 1860, à mi-cuisse en 1890) et des exigences de liberté de mouvement, se trouvèrent à nouveau rallongés suite à l'héritage romantique que les Ballets russes avait ramené en France, avec des œuvres comme *Giselle* et *les Sylphides*. Ce sont ainsi les danseuses de Diaghilev qui ont redonné le goût du tutu long, jugé désuet à Paris.

Le tutu blanc, le maillot saumon, les pointes, sont inscrits dans l'imaginaire collectif comme étant les symboles même de la ballerine. Ce costume danse autant que le corps qu'il pare. C'est ce qui faisait dire à Mallarmé : « La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue : c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et

assoupiée de gazes, elle paraît, appelées dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne » (Mallarmé, 1976, p. 191). Si la Cornalba ne bénéficiait pas de cette aide de tulle, c'est peut-être parce qu'elle était alors étoile de première magnitude à l'Éden-Théâtre, ce lieu de spectacle qui jouxtait l'Opéra de Paris, et qui le concurrença de 1883 à 1894. L'Éden raccourcit en effet outrageusement les jupons de ses danseuses. La danseuse italienne semblait ainsi s'appuyer sur ses propres moyens physiques pour donner l'image de la légèreté requise. Le tutu n'en a pas été pour autant moins important dans la construction de l'esthétique classique. Même dans le cours, il semblait rappeler la ballerine à son destin. Elle se vêt du blanc de la première communiante afin d'accomplir son rituel quotidien. Blanc aussi comme le linceul d'Atala, comme celui de Juliette, comme la robe que porte Ophélie avant de glisser sur les ondes d'un ruisseau. Dans son costume lilial la danseuse s'adonne à une étrange alchimie du geste, à une œuvre au blanc qui, une fois le corps chauffé et purifié, lui donnera la mobilité du vif-argent. C'est cet état de presque ubiquité qu'elle recherche.

Figure 41 : Burthe, L. (1852). *Ophelia*. La mort d'Ophélie telle qu'imaginée dans la peinture romantique.



Collection des Musées de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest. © Musées de Poitiers / Christian Vignaud

Le tutu est né de l'imagination d'un aquarelliste, Eugène Lami, à l'occasion de la création de *la Sylphide* en 1832. De l'aquarelle, il a la transparence et le dilué. Il est mouvement même au repos ; il prolonge celui-ci quand la danseuse s'est immobilisée ; il semble aspirer son corps en

l'air et retarder l'atterrissage du saut. Déjà dans sa *Belle au bois dormant* (1829) Jean-Pierre Aumer avait fait intervenir des naïades en jupons, conduites par Marie Taglioni. Leurs costumes s'apparentant à des robes de bal ornées de coraux et d'écaïlles avaient frappé les esprits (X.X.X., 1829, p. 2). Mais dans les années 1830 se fit jour une nouvelle conception du vêtement féminin caractérisée par le port de la crinoline, la multiplication des dessous et le goût pour le gonflement des hanches accentuant la finesse de la taille. On s'éloigne des lignes plus simples prisées par le premier Empire et la Restauration. Le costume théâtral sera influencé par cet air du temps et le "ballonné" de la jupe de gaze blanche de Marie répondra à celui de sa danse.

Figure 42 : Costume de Taglioni pour la *Belle au bois dormant* d'Aumer (1829).



Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Figure 43 : Taglioni dans la *Sylphide*. Lithographie d'E. Morton d'après A. E. Chalon.



Musée anglais, Domaine public, via Wikimedia Commons

Il est important de souligner la manière dont le tutu dévoile le corps féminin. Anne Carol fait remarquer : « Jamais [il] n'a été aussi caché qu'entre 1830 et 1914, enseveli sous des couches innombrables de tissus : chemise de jour, pantalon, bas, corsets, jupons, crinolines, poufs et autres formes, robes et jupes enfin complétées de gants, bottines, manchons, chapeaux, châles, étoles, etc » (Carol, 2008, parag. 13). Dans cette société où le corps était tant dissimulé, on peut mesurer l'impact érotique d'une danseuse décolletée ou laissant voir ses jambes jusqu'au-

dessus du genou à la faveur d'un *retroussé*. Raymond-Ménart ne cache pas son émotion lors de sa visite de la classe des sujets à l'Opéra :

Les joues s'animent, les seins palpitent ; sur les épaules empourprées perlent des gouttelettes qui sillonnent doucement le satin des peaux, pour s'aller perdre en la moiteur du corsage. Une indéfinissable, mais suggestive odeur, faite des relents de la chair et des parfums les plus hétéroclites, charge l'atmosphère, où scintille toujours une poussière séculaire qu'aucun nettoyage, depuis des années, n'exila de ce malheureux foyer. (Raymond-Ménart, 1897, p. 5)

Le costume de la ballerine est aussi un théâtre des jambes, surtout du bas de jambe, ce qui a insufflé à la technique du ballet classique des détails très précis et une attention toute spéciale sur le travail des pieds. Ceux-ci deviennent aussi agiles que les mains, qui prennent d'ailleurs leur relai pour apprendre un pas à moindre fatigue : « Les élèves simulent ces pas avec les doigts, à peu près ainsi qu'en escrime, on simule le jeu des fleurets avec l'index de chaque main » (Vieil abonné, 1887, p. 28). Le décolleté est bien sûr l'endroit stratégique de l'épaule. La danseuse, alors, a plus un buste qu'un torse. Celui-ci est freiné de toute manière dans toutes ses possibilités articulaires par le corset. Les bras, mais surtout les mains, qui se substitue à la voix dans la pantomime, restent aussi des atouts essentiels et expressifs mais comme dissociés du bas du corps. *L'indépendance du bas et du haut corps* est une recherche constante du travail de cours. Même si le tutu n'est plus le costume obligé dans bien des ballets contemporains, on ne peut négliger son importance dans la construction de la technique et de l'esthétique de la danse théâtrale.

Le maître de ballet Ivan Clustine essaya de débarrasser les classes de l'Opéra du tutu, de « lisser le plumage des femmes-oiseaux » selon son expression (Clustine, 1912, p. 245). Mais les danseuses ne se laissèrent pas couper les ailes aussi facilement. Au début du 20^e siècle, on ne donnait pas cher du jupon de tarlatane et de la seconde peau du maillot. Les essais nouveaux de Fuller, de Duncan, ou encore du sujet hypnotique Magdelaine, qui interprétait par geste des chefs-d'œuvre musicaux dans un état second, semblaient annoncer leurs morts prochaines. L'écrivain Georges Normandy condamne les aspects hypocrites et pudibonds de ces inventions des compères dans le crime, Maillot et Duponchel :

Ces deux hideurs triomphèrent immédiatement sur toutes les scènes européennes. Le pape, lui-même, les permit dans les théâtres pontificaux en exigeant toutefois, que le rose chair fut remplacé par le bleu-ciel (naturellement !) pour marquer, probablement,

que les danseuses romaines étaient des anges (alors qu'elles devenaient diabliesses de l'autre côté de la toile) sur la scène. (Normandy, 1909, pp. 160-161)

Il faut dire que Georges Normandy écrivit son ouvrage *Le Nu au théâtre* pour défendre une danseuse qui se produisait en tenue d'Ève à Paris. La jeune femme en question, Mlle Aymos, fut en effet inculpée pour outrage public à la pudeur, mais sera finalement acquittée « Attendu, il est vrai, que M. le commissaire de police mentionne, selon les termes mêmes de son rapport, qu'il a pu observer que la demoiselle Aymos "était rasée aux aisselles et au pubis" » (Normandy, 1909, p. 220). Cette précaution atténuait le caractère licencieux du spectacle. Le problème n'était donc pas tant d'être nue en scène que d'être à poil ! Mlle Aymos se maria avec Georges. Ils n'eurent pas d'enfants, et le tutu leur survécut malgré tout.

Figure 44 : Mlle Aymos exemplifie le retroussé.



Tiré de Normandy, G. (1909). *Le nu au théâtre*, p. 267

Figure 45 : Reutlinger, L. (s.d.). Mlle Marconnier.



Album Reutlinger. *de portraits divers* (vol. 28), p. 24. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Si le corps se cachait chez la danseuse d'opéra, dissimulé dans le fouillis blanc des tulles, il aurait subsisté chez celle-ci quelques indices d'animalité que Mlle Aymos, elle, et on lui en avait rendu justice, s'était appliquée à effacer. Georges Rodenbach nous le suggère, en 1896, dans un article pour *Le Figaro*, décrivant une ballerine : « [...] c'est moins un nu de femme, malgré l'aveu d'un peu de toison sous les bras levés, qu'un fin corselet d'une libellule qui serait fée, ou une peau de sirène entrevue parmi les flots de la gaze, et qui voudrait comme se

déshabiller de la mer ! » (Rodenbach, 1896, p. 1). On retrouve cette association du système pileux comme signe de la nudité féminine, excusée cette fois-ci par le corset et les juponages transparents mais nombreux.

Mais alors qu'en est-il de l'homme dans tout cela ? Est-ce que la moustache qu'il abhorrait en scène le réduisait à la tenue d'Adam ? Que nenni ! La moustache était alors un élément inexpugnable de sa lèvre blanche. L'homme en prendra le plus grand soin en exprimant ainsi toute la maîtrise dont la civilisation française avait fait preuve dans la taille des jardins de Versailles, affirmant ainsi sa victoire sur la nature. Sous la 3^e République, la moustache du danseur de l'Opéra n'a pas de compte à rendre à celle, impériale, de Napoléon III. Le danseur devait avoir recours à des techniques très élaborées en cas de dernière nécessité. Quinault nous informe là-dessus : « [...] la mode voulût alors que le danseur conservât sa moustache, et ce fût à qui aurait la plus belle paire. C'était joli ; quand un rôle exigeait que cette moustache disparaisse, le danseur posait un papier collant par-dessus : l'effet était splendide » (Quinault, s. d., p.10).

On remarquera que dans ce jeu compliqué des codes esthétiques les femmes qui jouaient alors des rôles travestis ne portent jamais de moustache postiche, ni pour le Pépio des *Deux Pigeons*, ni pour le Frantz de *Coppélia*, ni même vêtues de l'uniforme du hussard. Elles restent ainsi femmes habillées en homme, ou plus précisément adolescents imberbes et peu testostéronés. Pendant ce temps, les belles bacchantes du premier danseur Miguel Vasquez affirmaient son identité, tout comme Cléo de Mérode exprimait la sienne par ses bandeaux.

Cette signature ostensible valut à cette dernière d'être la protagoniste d'un mini-scandale dont elle se serait bien passée. L'article de Rodenbach que nous avons cité plus haut fut écrit afin de commenter une œuvre du sculpteur Alexandre Falguière, une statue intitulée *Danseuse*, exposée au Salon des artistes français de 1896. Cette danseuse avait les traits de Cléo, immanquablement reconnaissable aux yeux de tous grâce à ses bandeaux justement, inspirés de la *Belle Ferronnière* du Vinci. A cette époque la ballerine était déjà une célébrité parisienne, égérie des photographes qui avaient diffusé son image au-delà des frontières françaises. Or l'idole statufiée était nue, ce qui pose questionnement à Rodenbach pour qui une danseuse devrait être habillée. Celle que Mallarmé comparait à une fleur, :

[...] nue, apparaît fleur effeuillée. Ah ! Comme elle était mieux soi-même dans le calice de ses robes ! La danse est toute suggestion. C'est ainsi qu'elle est le plus suprême des

poèmes. Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire.

Une danseuse nue ! Mais c'est une anomalie et un contresens ! (Rodenbach, 1896, p. 1)

Figure 46 : Falguière, A. (ca. 1896). *la Danseuse (Cléo de Mérode)*.

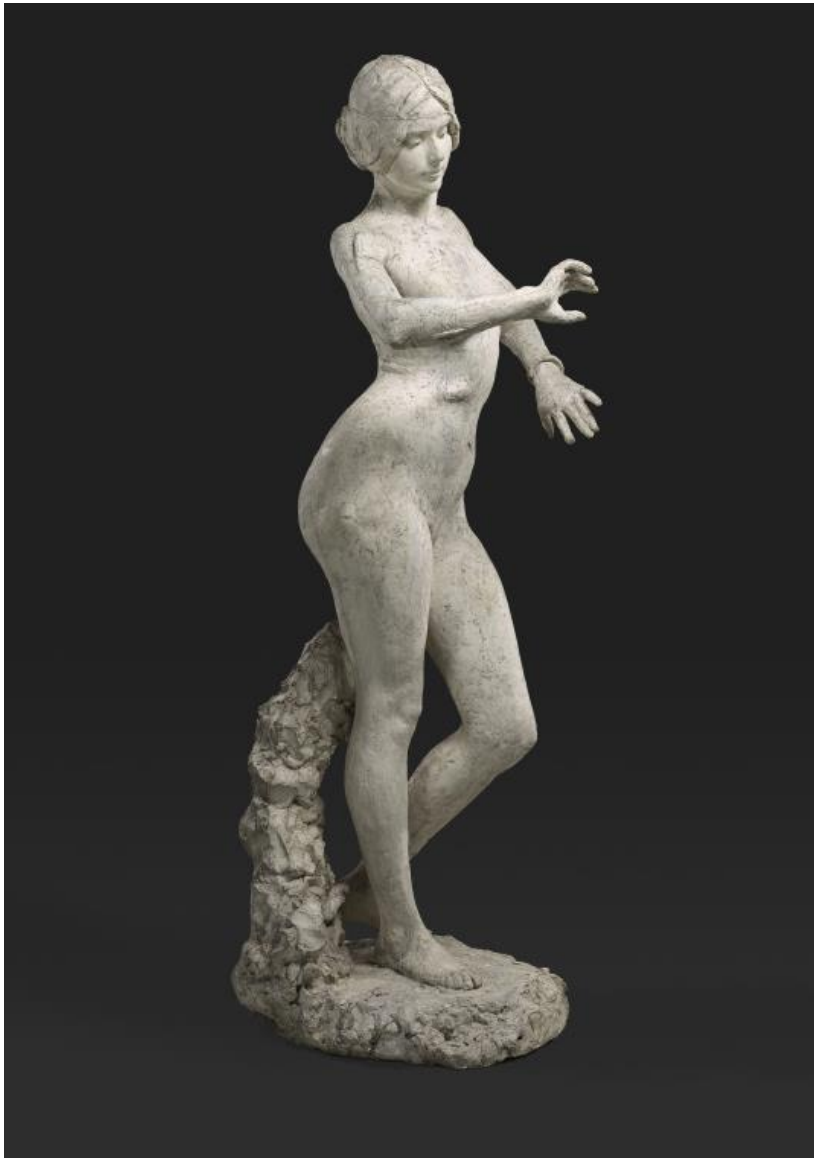


Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Sylvie Chan-Liat

La réponse ne faisait aucun doute également pour la danseuse qui fut vexée de la supercherie de Falguière. Cléo de Mérode n'aurait en effet posé que pour la tête de cette statue et le moulage du corps aurait été exécuté sur une autre femme. Certes, le sculpteur n'avait pas déshabillé les oreilles de la ballerine de ses bandeaux mais de cette façon il identifiait son modèle de la manière la plus sûre, jetant Cléo de Mérode à la merci de tous les "potineurs" de la capitale, soit le Tout-Paris. Malgré l'insistance de la ballerine auprès de Falguière afin qu'il informât la

presse de la réalité des séances de pose, celui-ci ne fit rien pour contredire un malentendu qui permettait au Salon de ne pas désemplir. Le petit esclandre que procura l'exposition de cette œuvre, à la croupe un peu trop dodue pour la pratique de l'arabesque, rendit cependant la danseuse encore plus célèbre qu'elle ne l'était. (Ripa, 2022, chapitre IX).

La difformité de la statue, son contrapposto légèrement scoliotique, n'échappa pas à un autre critique qui releva quant-à-lui « [...] les contorsions déplaisantes et inexplicables d'un jeune corps prématurément meurtri, une sorte d'acte d'accusation, net et brutal, contre les pratiques de la civilisation et de la mode vis-à-vis de l'éternelle nature, mère infatigable d'êtres sains et beaux » (Lafenestre, 1896, p. 176). Ainsi la danse d'école est accusée de cet attentat sur les formes humaines prédestinées à la beauté si toutefois elles savent garder leurs distances avec les artifices d'un métier les obligeant à se tourner et se casser sur les barres. Georges Lafenestre annonce les professions de foi d'Isadora Duncan, qui arrivera à Paris quatre ans plus tard. Duncan, dont nous avons relevé la détestation de la danse classique, s'irritait de la laideur de ses atours inévitables, de ces habits qui devenaient plus importants que le corps : « Il m'arriva maintes fois de discourir jusqu'à l'enrouement sur la vulgarité et l'indécence de ces collants saumon, sur la beauté et l'innocence du nu quand de belles pensées l'inspirent » (Duncan, 1969, p. 162).

Dans les débats entre danse d'école et danse rythmique la question du costume devint essentielle. Antonine Meunier nous parle de cet engouement pour la mode audacieuse inspirée par la prophétesse de l'art nouveau :

Ces assemblages de mouvements inspirés des fresques antiques furent facilement imités ; aussi, qualifiés ou non, des professeurs surgirent de tous côtés, ils imposèrent à tous les élèves, les bras, les jambes et les pieds nus ; la minuscule petite culotte de jersey recouverte de la petite tunique courte.

Ce léger costume après avoir un peu choqué la pruderie de quelques-uns, plut infiniment aux petits comme aux adultes, aux gros comme aux maigres, aux bien bâtis comme aux moins favorisés par la nature, tous cédèrent à cet engouement précurseur du laisser-aller et du nudisme. (Meunier, 1937, p. 14)

Il ne s'agit plus du simple réajustement esthétique d'un art théâtral mais bel et bien d'une révolution décidée à transformer la société en profondeur. C'est pourquoi beaucoup d'artistes issus des écoles académiques, d'abord admiratifs de la danseuse californienne, relativiseront leurs louanges à son égard. Ainsi Tamara Karsavina qui assista à un de ses récitals à Saint-Petersbourg vers 1907 :

Je me rappelle que la première fois où je la vis danser, je fus complètement subjugué. Il ne me vint aucunement à l'idée qu'il put y avoir le moindre antagonisme entre son art et le nôtre. Il semblait qu'il y eut place pour tous les deux et que chacun dût tirer son profit de l'observation de l'autre. (Karsavina, 2004, p. 150)

Elle est plus tard déçue par l'écart entre les démonstrations scéniques de l'américaine et ses théories. Elle est surtout sceptique face aux côtés doctrinaires et à la sentimentalité de Duncan qu'elle prête aux « gens de la Nouvelle-Angleterre ». Mais surtout Duncan attaque le ballet genre « faux et artificiel ». Si elle reconnaît la force de sincérité des élans de la danseuse, Karsavina ne la suivra pas sur le terrain de sa religion nouvelle, d'une recherche d'un art qui n'aurait pas goûté au fruit de la connaissance. Pour la ballerine, on ne peut transmettre qu'une technique élaborée par les siècles et non sa manière d'être. Elle préférera l'emploi que sut faire un Fokine des idées de Duncan, revu par la pratique de la danse académique.

Malgré la propagation de costumes plus sommaires sur les scènes, ou même parfois de leurs absences, l'Opéra de Paris restait fidèle aux principes décidés par la tradition. La première danseuse Anna Johnsson fut critiquée lors de la reprise de Salammbô en 1919, quand « elle rendit à l'exactitude voulue par Flaubert l'hommage de danser les jambes nues. L'absence de maillot sur la scène de l'Opéra fut assimilée à une révolution choquante » (« Anna Johnsson », 1922, p. 40). Si on voit le tutu disparaître des classes au cours des années trente, le maillot, lui, persistera. Il est une peau sans pores, sans poils, sans incidents, “bouguereauté” pour reprendre l'expression de Degas, décrivant les chairs lisses et fondues des nus « académiques » de William Bourguereau. *Académique*, c'est d'ailleurs le nom donné au maillot couvrant tout le corps qui sera largement utilisé par la danse néo-classique. Le goût de la ligne ingresque renvoie au désir de se bien dessiner déjà promu comme qualité indispensable à l'artiste chorégraphique par un Carlo Blasis. Le maillot rend le corps plus lisse, le réduit à sa forme en faisant oublier la chaire, et l'éloigne de l'animalité.

Rodenbach nous l'a dit, en matière de ballet « le corps n'est pas plus qu'une page blanche ». Page blanche, négation des aspérités et des défauts pourtant existant même sur la trame du papier ; rêve d'une surface immaculée et lisse prête à recevoir toute idée, le corps de la ballerine devient capable d'exprimer une « signification autre que personnelle » (Mallarmé, 1976, p. 202). Il reste cependant tout à la fois forme et accident. De même que “Le Nu” n'est pas un être humain dévêtu, peint ou sculpté, « la danseuse *n'est pas une femme qui danse* (*Ibid.*, p. 192) ». Rodenbach est un disciple de Mallarmé, qui salut d'ailleurs son article avec enthousiasme.

Figure 47: Reutlinger, L. (s. d.). Lily Pinson. Exemple de port du maillot à la Belle Époque.



Album Reutlinger de portraits divers (vol. 34), p. 19. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

C. La technique des pointes au 19^e siècle

1. Les exercices de cours :

L'ouvrage d'Arthur Saint-Léon décrit quelques exercices utilisant les pointes. La dénomination de l'époque, pour notre actuel *sur pointe* était *sur l'orteil*. Ce qui signifie, plus spécifiquement le gros orteil. On trouve cette définition, dans le tome 2 du *Dictionnaire de l'Académie française*

de 1835 : « Orteil, s.m., Doigt du pied. *Se dresser sur ses orteils*. Il se dit particulièrement, et le plus souvent, Du gros doigt du pied. *Avoir la goutte à l'orteil, au gros orteil* » (« Orteil », 1835, p. 317). Barthes en rappelle la lexicographie : « Cela vient de *articulus*, le petit membre ; c'est-à-dire *das Kleines*, la petite chose, le phallus enfantin » (Bataille et Barthes., 2006, p. 51). Le gros orteil, pour Georges Bataille, c'est la partie la plus humaine du corps humain, en tant qu'il le différencie du singe arboricole. Ainsi l'homme s'érige, grâce à cette configuration particulière de son pied, qui lui permet de ressembler lui-même à un arbre (Bataille et al., 2006, pp. 15-16). Une symbolique s'instaure, ainsi qu'une forme de hiérarchie du corps, qui contiendra des parties nobles, les plus hautes, les bras, la tête, le cœur, ... et d'autres irrémédiablement liées à la boue, comme le pied. Le phallus enfantin va continuer son travail pour amener le corps à son maximum de hauteur. Celui-ci, dans la logique d'une aspiration à une verticalité complète, sans même l'angle formé par le pied et la jambe, cherchera des moyens techniques et esthétiques pour quitter la terre à laquelle il appartient, à se spiritualiser en quelque sorte. Cette recherche est liée parfois à la pathologie ou à l'excès. Certains enfants, vers un ou deux ans, quand ils commencent à marcher, le feront sur le bout des orteils, de par une rétraction des muscles des mollets. C'est éventuellement un signe de trisomie. Le médecin de la *Salpêtrière* Pierre Janet, quant-à-lui, nous renseigne sur sa patiente Madeleine, une extatique mystique qui avait besoin de se sentir, comme malgré elle, aspirée vers le ciel par une force supérieure. Elle marchait sur le bout des orteils, refusant que ses talons touchent le sol : « Ce sont des contractures systématiques dans lesquelles certains muscles seulement sont contractés et encore à des degrés inégaux, comme il arrive dans des mouvements intentionnels, de manière à réaliser une attitude déterminée en rapport avec une pensée » (Janet, 1901, p. 216). Madeleine, obsédée par l'image de la crucifixion, démontre pour le médecin l'influence prépondérante que peut avoir l'esprit sur le corps.

Nous avons déjà parlé du tutu et du maillot. La pointe est le troisième attribut indispensable à la panoplie ordinaire de la danseuse classique. Mais c'est bien le ballet romantique qui développa tout particulièrement le potentiel artistique et technique de cet outil qui se perfectionnera tout au long du 19^e siècle. Le ballet classique, pour le grand public, c'est *la Sylphide*, *Giselle*, *la Bayadère*, *le Lac des Cygnes*, plus que les œuvres de Gardel, d'Aumer ou de Didelot, qui probablement répondaient mieux aux normes d'équilibre (ne serait-ce que celui entre l'homme et la femme) et de retenue (le refus de l'excès) qui sont liées au classicisme¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Le *Psyché* de Gardel, le *Flore et Zéphire* de Didelot ou encore le *Manon Lescaut* d'Aumer, pour ne citer que quelques œuvres, eurent des succès retentissants en leur époque.

Figure 48: la patiente du Dr Janet, Madeleine, (ca. 1901).



Tiré du site web, *Histoire de la Folie*

Mais revenons à notre *Kleines*. Cet orteil, on l'indique par un signe particulier dans les tables des signes sténochorégraphiques, consistant en un petit cercle dont le centre reste blanc, le signe de la demi-pointe étant un petit trait noir vertical. Ces deux signes se placent sous la (ou les) jambe(s) d'appui quand cela est nécessaire. Arthur est très spécifique sur ce que représente ce signe :

« ÊTRE SUR L'ORTEIL, se dit de la position de pied dans laquelle le corps porte SUR LE BOUT DES ORTEILS du pied. (C'est-à-dire la position dans laquelle le corps porte sur la PHALANGETTE du GROS ORTEIL et sur les PHALANGINES des QUATRE AUTRES DOIGTS). (p. 31)

La phalange étant la phalange qui porte l'ongle, on peut comprendre aussi le terme « être sur l'ongle » que l'on retrouve dans certaines critiques d'époque¹⁰⁵. La phalange, c'est la

¹⁰⁵ Ainsi dans le *Journal de Paris* du 23 juillet 1813 on peut lire sur la danseuse Geneviève Gosselin :
« Est-ce pour avoir su poser sur l'ongle droit
« Qu'elle a gagné soudain l'estime où l'on la voit ? »

deuxième phalange, et les quatre autres doigts de pied en possèdent trois. Ils se tiendraient ainsi plutôt sur leur pulpe, dans une forme de demi-pointe extrêmement haute.

Dans un article datant de 1864, Nestor Roqueplan dresse une physiologie (art alors très à la mode) de la ballerine qui nous renseigne sur les muscles développés par son art. Je citerai sa longue description au complet, tant ses remarques me semblent intéressantes et informatives pour notre propos :

Les exercices à outrance auxquels [les danseuses] se livrent donnent à certaines parties de leur organisme une manière d'être toute spéciale. Voilà à ce sujet ce que nous pouvons signaler :

Les jambes et les pieds présentent surtout des caractères très distincts. — Le pied, fortement cambré, offre une voûte plantaire exagérée ; le gros orteil, chargé de supporter le poids du corps dans les exercices sur les pointes, n'a pas une force suffisante pour suffire à un tel usage, auquel, d'ailleurs, il n'était pas destiné. Aussi, pliant sous ce fardeau, il perd sa direction normale et se porte en dehors ; au niveau de sa jointure avec le premier métatarsien, un commencement de luxation se manifeste par une difformité saillante, et cette saillie est décorée du joli nom d'oignon.

Cette conformation rend la marche pénible et maladroite ; les muscles de la jambe sont inégalement développés, ceux de la partie postérieure ont en général un volume plus considérable, les jumeaux qui forment le mollet sont volumineux et le summum de leur développement est à la partie la plus supérieure, de telle façon que le mollet est haut perché ; les muscles de la partie antérieure sont grêles, ce qui fait paraître la jambe plate en avant tandis qu'elle est très forte en arrière ; les muscles de la cuisse et ceux de la partie inférieure et postérieure du torse qui ont peu à faire, n'acquièrent pas un développement en rapport avec celui que nous signalons sur la jambe ; aussi ces parties paraissent-elles mal ensemble avec le reste des membres ; elles sont relativement chétives.

La partie supérieure du torse est également modifiée. Ainsi, les bras qui n'ont rien à faire, qui vivent bourgeoisement tandis que les jambes travaillent, s'amaigrissent, les muscles deviennent grêles, chétifs, et il serait difficile de croire que le bras et la jambe d'une danseuse appartiennent à la même personne tant il y a peu d'harmonie dans leur ensemble. Pendant l'exercice de la danse, la respiration devient haletante, pénible, et le corset, qui dans la vie ordinaire fait tout ce qu'il peut pour embarrasser les muscles destinés à faciliter cette fonction, exerce une action plus sensible chez la danseuse.

Aussi, automatiquement et d'une façon toute instinctive, a-t-elle recours aux muscles du cou en leur demandant un service exagéré. De ce fait il résulte encore une modification physiologique. Ces muscles, chargés d'un surcroît de fonctions, deviennent plus prononcés, ils se détachent, font une saillie dure et brutale, et prennent insensiblement l'apparence de cordes tendues d'un désagréable aspect. (Roqueplan, 1864, pp. 1-2)

On remarquera que le développement des muscles engagés dans l'exercice de la danse de cette époque, et notamment par la pratique des pointes, diffère fondamentalement de celui des danseuses de nos jours. Les améliorations apportées à la fabrication du chausson, dont nous reparlerons un peu plus loin, permettent justement de ne pas surdévelopper les gastrocnémiens. On considère aussi actuellement qu'un entraînement de qualité en danse classique galbe harmonieusement et très avantageusement les jambes. L'abandon du corset et de son soutien artificiel implique un engagement important des muscles abdominaux. On cherchera à prendre sa force dans son centre et non dans les muscles du cou.

Mais revenons au 19^e siècle. On trouve également le terme de *pointe* de temps à autre dans les cahiers du père d'Arthur. Faut-il comprendre la *pointe* comme une demi-pointe très haute ? Ce n'est pas sûr. Les exemples de l'ouvrage d'Arthur et les cahiers de Michel se font parfois écho et permettent de renseigner les cahiers du père par la sténochorégraphie du fils. On trouve, par exemple, dans les cahiers de Michel de 1829, folio 4 verso, cet exercice pour les attitudes :

Attitudes avec un pas marché en avant. Il faut être placé à la 5^{me} les bras bas. Levez-vous sur les pointes [c'est moi qui souligne] en appuyant le corps sur la jambe de derrière, marchez un pas en avant à la 4^{me} laissez l'autre derrière sur la pointe les bras opposés en haut : ayez soin que les épaules soient sur une ligne horizontale afin que le bras qui est en attitude ne soit pas trop en arrière. Dans cette position, sans remuer le corps levez la jambe de derrière en attitude de façon qu'on puisse la voir du côté opposé ; posez ensuite lentement la jambe derrière à la 5^{me} en baissant les bras pliez bien droit, changement de pieds. De même du contrepied.

Pour les faire en arrière levez vous de même sur les pointes, appuyez le corps sur le pied de devant marchez un pas en arrière à la 4^{me} en levant les bras et observant que les épaules soient en ligne et le bras qui est opposé un peu soutenu en avant en levant la jambe à la 4^{me} et que le genou soit bien tourné, posez la devant à la 5^{me}.

Cet exercice est exactement le même que celui noté en *sténochorégraphie* par Arthur (**exemple onzième**) « Temps de cou de pied, pas marché en avant, attitude posé derrière, et changement

de pied en avant et en arrière » dont nous avons parlé à propos des changements de pied atterriss sur jambes tendues de la coda de *Giselle*. Ce *temps de cou de pied* (équivalent de notre relevé sur pointe) se fait à partir des jambes tendues, exigeant beaucoup de force. Le lecteur curieux pourra se reporter à la page 43 de *La Sténochorégraphie* pour avoir les explications détaillées d'Arthur sur cet enchaînement de cours. Sur la planche III, sténochorégraphiée, le relevé en cinquième y est bien noté sur les orteils (deux petits cercles blancs sur la deuxième noire de la première, cinquième, neuvième et treizième mesure). L'**exemple douzième** d'Arthur Saint-Léon, « Grand ballotté, assemblé soutenu, double port de bras », contient aussi un passage de la position cinquième jambes tendues, à la même position sur pointe, ici accompagné d'un double port de bras susceptible d'apporter un élan supplémentaire dans le relevé (planche IV, deuxième noire des mesures 6 et 14). La deuxième partie de cet autre exercice se retrouve dans les cahiers du père à l'article des assemblés soutenus, « Autres sans pas marché et avec un double port de bras » (folio 13 recto), témoignant d'une continuité dans cet héritage artistique familial.

L'**exemple vingt-unième**, quant à lui, « [...] deux temps de cou-de-pied en épaulant le corps, relevé sur le cou-de-pied et sur l'orteil posé derrière, idem de l'autre jambe, 2 fois temps de cou-de-pied relevé sur l'orteil la jambe à demi-hauteur, posé derrière, plié, idem de l'autre jambe » permet d'éclaircir la terminologie utilisée par Arthur Saint-Léon, notamment le *temps de cou-de-pied* déjà rencontré plus haut. C'est spécifiquement un exercice de pointes. Un échappé à la seconde correspond au *temps de cou-de-pied*, le retiré sur le cou-de-pied en remontant se dénomme *relevé sur le cou-de-pied et sur l'orteil posé derrière*, le relevé sur pointe seconde demi-hauteur devient quant à lui *un temps de cou-de-pied relevé sur l'orteil la jambe à demi-hauteur*, soulignant sa parenté avec l'échappé. La technique de pointes décrite par Saint-Léon dans la sténochorégraphie est déjà plutôt avancée, et ce malgré la pauvreté du renforcement des chaussons à cette période. Si on part de plié pour atterrir en plié dans les échappés ou les relevés, on relève aussi à partir de jambes tendues pour monter sur pointe, comme nous l'avons vu dans l'**exemple 12**, ce qui nécessite une grande force dans les orteils, et aussi dans le dos et le ventre.

On trouve déjà chez Michel des exercices utilisant le terme de *temps de cou-de-pied* et d'autres ascensions sur l'orteil. Voici quelques exemples extraits, là encore, des cahiers de 1829. Folio 20 recto, on trouve cette entrée n° 9 qui comprend :

[...] deux entrechats à 4. et deux à six bien épaulés chaque entrechat à six ; tems de coup de pieds relevés sur les orteils, brisé devant en reculant, tems de coup de pieds de

même sur les orteils et un grand changement de jambes. Relevez attitude en arrière avec la jambe de devant la main placée dans l'attitude de la (*Vénus*) [...].

L'allusion à Vénus (soulignée dans le texte) peut faire penser que cette entrée était destinée à une femme, à une des princesses probablement, auxquels ces cahiers sont dédiés¹⁰⁶. Le terme *sur la pointe* cependant, qui se trouve un peu plus loin dans cette même entrée, désigne à cet endroit le dégagé, le pied n'étant pas porteur : « [...] dégagez la jambe de devant à la 2^{de} sur la pointe en retournant beaucoup le corps [...] ».

Un autre exercice, folio 3 recto, de ces mêmes cahiers inclut un relevé sur pointes :

Article des coupés

Coupé en avant à la 1^{ère}, placez vous à la 5^{me} position les bras bas et les coudes un peu soutenus, les doigts arrondis. Dégagez le pied de devant à la 4^{ème} arrondissez-le en le portant à la 2^{de} et pliez en le rapprochant à la première, glissez le pied en avant à la 4^{me} en avançant le talon portez-y le corps dessus rapprochez la jambe de derrière à la 1^{ère} les genoux bien tendus, levez les bras jusqu'à la h. des épaules serrez les doigts des pieds, tendez les bras de côté et levez sur les orteils, posez les talons, baissez les bras en pliant, glissez l'autre pied en avant à la 4^{me} pour en faire un autre. De même en arrière (nota : ce n'est qu'au premier qu'on fait un quart de rond de jambe pour commencer les autres se font dans la position ou on se trouve.)

Il décrirait donc un relevé en première sur pointes, sans plier les genoux, et en « serrant les doigts de pieds », pour prendre de la force. L'adduction des orteils aide ici le relevé, tous les doigts de pieds, surtout les trois premiers, dans une logique kinesthésique, se réunissant dans un but de propulsion. Les fameuses « pointes serrées » exigées dans le travail de la danse classique, trouvent ici leur accomplissement en érigeant le corps humain au plus haut de sa hauteur. On imagine, en ce cas, qu'il était porté probablement plus sur la pulpe des orteils que sur l'ongle. On trouve aussi un coupé sur les pointes chez G. Desrat. L'ouvrage de ce dernier datant de 1895, est-ce que le terme « sur les pointes » équivaldrait alors à « sur les orteils » ? Il est très similaire à l'exercice de Michel Saint-Léon, mais il exclut le quart de rond de jambe :

Coupé sur les pointes :

¹⁰⁶ Michel Saint-Léon avait rédigé ces cahiers afin de consigner ses cours pour les altesses royales les jeunes princesses de Wurtemberg. Son fils, assistait également à ces leçons. On est surpris de voir ces jeunes aristocrates amateurs se voir infliger des exercices aussi exigeants techniquement et dignes d'une préparation professionnelle. On bat l'entrechat six, on fait beaucoup d'exercices d'aplomb ardu, on monte sur les pointes...

On appelle ainsi l'enchaînement des deux pas marchés et glissés sur les pointes. Placé en cinquième position, le pied droit devant, pliez les genoux et relevez-vous en glissant le pied droit à la quatrième position devant ; rapprochez le pied gauche à la première position près du droit et élevez-vous sur les pointes. Ces coupés sont généralement faits sur une mesure lente en trois temps et dans toutes les directions. Pour reculer, on glisse au premier temps, le pied à la quatrième position en arrière et l'on rapproche l'autre pied en le ramenant à la première à côté du pied commençant le pas. (Desrat, 1895, p. 111)

Cet exercice relevant sur les orteils à partir de la première position semble être un classique. Il semble aussi venir assez tôt dans le travail au milieu. Il exige beaucoup de force pour s'élever à partir des jambes tendues. Le professeur anglais Théleur donne ces recommandations pour le travail des pointes, afin d'utiliser le gros orteil comme un levier :

Pour prendre de la force sur la pointe des orteils, il faut ajouter la force des articulations des gros orteils à celle des chevilles, en gardant les articulations des orteils parfaitement droites dès le début du mouvement, en s'élevant progressivement du sol, puis de la même manière en permettant aux talons de descendre. En continuant cette pratique, la force sera obtenue sur la pointe des orteils. (Théleur, 1832, pp. 55, 56)¹⁰⁷

D'autres exercices plus difficiles, et assez similaires, sont évoqués par Michel Saint-Léon et Théleur, dont les ouvrages sont contemporains. Michel propose celui-ci (1829, folio 23 verso), incluant un « ... changement de jambe en vous relevant sur les orteils et levez en même tems les bras hauts et opposés ; dans cette position, faites trois battements tendus le premier devant, posez ensuite les talons [...] »

Théleur n'est pas en reste sur l'utilisation des changements de pieds pour renforcer la force et l'élasticité des pieds : « La pratique du changement de pieds, avec les articulations des genoux et des orteils droites, exécutés par le ressort de la cheville, donne également une élasticité et une force considérable aux pieds ; il amène une grande fermeté sur la pointe des orteils et de l'équilibre dans le corps »¹⁰⁸.

¹⁰⁷ "To gain strength on the point of the toes, the strength of the joints of the great toes should be added to that of the ancles, keeping the joints of the toes perfectly straight from the commencement of the movement, rising gradually from the ground, then in the same manner permitting the heels to descend. By continuing this practice, strength will be obtained on the point of the toes."

¹⁰⁸ "The practice of the change of the feet, with the knees and toe joints straight, executed by the force of the ancle (sic) joints, gives likewise considerable elasticity and strength to the feet; it produces great firmness on the points of the toes, and equilibrium in the body."

Et il rajoute : « L'exercice de monter progressivement sur la pointe des orteils, puis de changer les pieds – (c'est-à-dire) – de remplacer le pied qui est devant par celui qui est derrière, et de finir en abaissant lentement les talons sur le sol, provoque également une grande fermeté sur la pointe des orteils ¹⁰⁹» (*Ibid.*, p. 57).

Dans son étude *Searching for the Sylph ...*, Sandra Noll Hammond fait remarquer à propos de la technique des pointes : « [...] les manuels offrent des aperçus sur les praticiens de ce phénomène, suggérant qu'ils étaient aussi bien des hommes que des femmes, des amateurs que des professionnels, et que ce qu'ils pratiquaient n'était pas considéré, à l'époque, comme si "révolutionnaire" après tout »¹¹⁰ (Hammond, 1987-1988, p. 30). La chercheuse relativise la perception de cette technique comme étant *féminine* à son origine. Les pointes furent utilisées dans la danse de ville, indifféremment par les deux sexes. Des hommes les pratiquent déjà au 18^e siècle, comme l'atteste certains documents. Hammond mentionne le cas de Mr Sandham qui, durant la saison 1721-1722 interpréta sa danse le *Dutch Skipper* « upon his toes » au Lincoln's Inn Fields de Londres (*Ibid.*, p. 29). Il sera suivi par le danseur Pitrot, qui fut également chorégraphe et qui joua un rôle important dans la diffusion du ballet d'action. Gennaro Magri en fait l'éloge dans son traité et immortalise ses exploits avant-gardistes : « [...] il ne reste pas en équilibre comme les autres sur la moitié de la plante d'un pied : mais il enracine toute sa hauteur sur la pointe du gros orteil, et étire parfaitement toutes ses articulations, de sorte que toute la cuisse, la jambe et le pied lui-même tombent dans l'alignement perpendiculaire¹¹¹ » (Magri, 1779, p. 91).

Ce n'est encore qu'un exploit physique. Cette ligne réalisée par la jambe épousant parfaitement la verticalité de la ligne d'aplomb, prendra plus tard une puissance symbolique pour Levinson. Spectateur de la danse de Pavlova, il écrit : « La jambe traversée de la cuisse à l'orteil par une verticale unique, devient le pivot de la spiritualité » (Levinson, 1990, p. 88). Cette dimension anagogique dans l'art chorégraphique sera inaugurée par la révolution romantique et par son apôtre, Marie Taglioni.

¹⁰⁹ "The exercise of rising gradually on the points of the toes, then changing the feet - (that is to say) - replacing the foot that is before with the one that is behind, and finishing by lowering the heels slowly on the ground, likewise causes great firmness on the points of the toes."

¹¹⁰ [...] the manuals offer insights about the practitioners of this phenomenon, suggesting they were male as well as female, amateur as well as professional, and that what they practiced was not considered, at the time, so "revolutionary" after all.

¹¹¹ [...] lui non istà in equilibrio come gli altri su mezza pianta di un piede : ma inalbera la vita tutta su la punta del maggior dito del piede, e distende col perfettamente tutte le articolazioni, che tutta la coscia, gamba, et piede istesso cadono in linea perpendicolare.

La perpendiculaire de la jambe à la terre ne s'acquiert alors pas aussi aisément que cela chez la ballerine. Son partenaire ne se contente pas de la soulever : il la plante aussi. Ainsi, quand Mouravieva danse *Néméa* à Paris, Roqueplan ne manque pas de dénoncer ses faiblesses techniques : « Ses pointes usées râclent le plancher et ne le piquent pas, à moins que la danseuse ne s'appuie au bras d'un danseur qui lui donne de la perpendiculaire et de la fixité » (Roqueplan, 1864, p. 1) ; tout comme il pointera les manques d'Adèle Grantzow lors de sa reprise de *Giselle* : « Cette artiste a de la légèreté, du ballon, le sentiment du rythme, la connaissance et la pratique intelligente de toutes les ressources de son art ; mais des moyens bornés, des pointes qui n'ont de force que dans les temps soutenus par le danseur, [...] » (Roqueplan, 1866, p. 1). Durant sa longue carrière, Marius Petipa saura tirer parti de toutes les ressources du *Pas de deux* pour augmenter cet art de la pointe, idéaliser la femme non plus comme créature de l'air, mais, sans le secours des ailes, la faire approcher d'une géométrie idéale inscrite seule dans l'esprit.

2. La femme sur pointes : Baccelli, Gosselin, Taglioni ...

Si, au 18^e siècle, quelques hommes font sensation au théâtre en se dressant sur l'orteil, quelques femmes créent la surprise par ce même moyen et à cette même époque. On doit relever le cas de Giovanna Baccelli (1853-1801), première danseuse de l'Opéra de Londres, qui fait ses débuts à Paris dans le divertissement de la tragédie lyrique *Électre*, du compositeur Jean-Baptiste Lemoyne. La jeune vénitienne, douée d'une tournure élégante, avait fait tourner la tête du 3^e duc de Dorset, John Frederik Sackville, qui commanda à Thomas Gainsborough un admirable portrait de la ballerine dans un costume de scène, et à Giovanni Battista Locatelli une sculpture bien moins vêtue de sa protégée. Si les Français étaient habitués alors à voir à l'Académie royale de musique les plus heureux accomplissements dans le domaine chorégraphique, la belle italienne ne les laissa pas indifférents : « elle a même occasionné des moments de surprise par la manière dont elle se tient sur le seul pouce du pied, sans perdre rien de la grace & de la noblesse qui convient au genre qu'elle exécute » (Spectacles, 1782, p. 1301). Sans lui retirer son talent, on relativise toutefois un exploit déjà connu du public :

On ne peut nier que ce ne soit une très agréable danseuse, qui réunit à une taille bien prise, de la vigueur & une exécution brillante ; mais étant absolument dans le même genre de Mlle Dupré, qui a paru il y a quelques mois, & qui a déjà beaucoup de partisans, elle a causé moins d'admiration, sur-tout par le tour de force avec lequel elle retombe,

se tient & pirouette sur l'orteil, sans rien perdre de sa noblesse & de la grace de son rôle, en ce que la première l'exécute aussi. (Bachaumont et al, 1783, p. 191)

Il convient de ne pas confondre cette Mlle Dupré avec Émilie Dupré, qui dansa elle aussi à l'Académie royale de musique, et surtout connue pour avoir été l'une des nombreuses maitresses du Régent. On loua également à l'occasion l'art du tout jeune Pierre Gardel qui prépara pendant un an Baccelli pour ses débuts parisiens, le savoir-faire de celle-ci devenant « en quelque sorte l'ouvrage de la France » (*Ibid.*, p. 190).

Figure 49 : Dessin anonyme. (1815). Geneviève Gosselin sur "les orteils".



Tiré de Pinterest. Sabina Motasem

Quelques décennies plus tard, Geneviève Gosselin (1791-1818) trouve la possibilité de relancer sa carrière en se hissant elle aussi sur l'orteil. Son maître, Jean-François Coulon, l'aida-t-il dans cette aspiration nouvelle ? On considère en général qu'il joua un rôle dans l'élaboration de cette technique. On lit, dans le *Journal de Paris*, à la fin du 1^{er} Empire :

[...] enfin, l'artiste inaperçu s'est avisé par calcul ou par hasard de s'élever plus souvent que de coutume sur la pointe des pieds, d'offrir un corps élégant porté pour ainsi dire sur un orteil, ou sur un ongle seul, et soudain le public a crié au miracle ; cette pose n'est certainement pas la partie la plus gracieuse du talent de Mlle Gosselin : les tours de force sont rarement gracieux. [...] Je suis bien loin de blâmer cet enthousiasme ; quoiqu'il vienne d'un peu bas, puisqu'il est né de la force d'un ongle, il ne m'étonne point. (Académie Impériale de Musique, 1813, p. 2)

Une gravure datant du premier Empire représente Gosselin sur les pointes, en première position. On y remarque le poids du corps plutôt sur la pulpe des orteils et on devine, sous sa longue robe, que les genoux sont légèrement fléchis. On trouve, dans l'enseignement de Berthe Bernay, une manière identique de procéder : « Les temps de pointes en première et en seconde position, les deux mains à la barre ; en première, plié fondu en soulevant les talons et relever en montant sur les deux pointes, les genoux un peu soutenus, c'est-à-dire légèrement pliés » (Bernay, 1902, p. 25). C'est également ainsi que procède le modèle photographié et dessiné dans l'ouvrage de Maurice Emmanuel, déjà mentionné à propos des *poses grecques* de Mlle Meunier, exécutant des échappés sur pointes à la seconde, genoux légèrement fléchis (Emmanuel, 1896, p. 148). Ce jeune modèle, Mlle Montchanin, était membre du corps de ballet de l'Opéra et eut certainement Bernay comme professeure puisque celle-ci enseignait déjà depuis 1888 à l'Académie (JOB., 1913, p. 3). Toutefois, cette méthode ne s'applique qu'avec le corps en appui sur les deux jambes. Bernay rajoute : « Lorsqu'on danse sur une pointe, il faut que la jambe qui est à terre et qui soutient le corps soit très tendue et le corps d'aplomb dessus » (*Ibid.*, p. 29). Mlle Montchanin respecte à nouveau ces principes quand elle exécute un « relevé de pointe », soit un *retiré en relevé pris de la cinquième pliée*, à la page 149 du même ouvrage d'Emmanuel. On remarque, chez cette dernière, une inclinaison de la tête du côté de la jambe de terre, compensant le poids de la jambe levée. Nous avons exploité, avec M. Didier Serciat, ces mouvements, décomposés à la manière de la chronophotographie et démontrés par Mlle Montchanin, pour le générique du film *Mono no aware*, illustrant ainsi les concepts qu'énoncent Bernay.

Après Gosselin, d'autres danseuses apparaîtront « sur l'orteil » au théâtre. Le cas d'Amalia Brugnoli (1802-1892) est célèbre. Élève du fils aîné de Vestris, Armand, qui enseignait à Vienne, on relate qu'elle servit de modèle à Marie Taglioni qui fut sa spectatrice lors de sa résidence en Autriche (Bournonville, 1979, p. 48). Advotia Istomina (1799-1848), qui inspira de célèbres vers à Pouchkine, est considérée, quant-à-elle, comme étant la première ballerine

russe à avoir dansé sur les pointes. Charles Didelot, alors maître de ballet de l'empereur de Russie, fut son chorégraphe. C'est le même Didelot qui avait monté *Zéphire et Flore* à Paris, le 12 décembre 1815. Flore, était interprétée par Gosselin accompagnée d'Albert dans le rôle du vent d'ouest. Ce ballet anacréontique, jouant sur une esthétique du léger, du souffle, de l'aérien, préfigure, dix-sept années plus tôt, celui de Philippe Taglioni, *la Sylphide*, par l'utilisation des vols et de la danse sur le bout des pieds. A la fois chorégraphe pour Gosselin et pour Istomina, eut-il aussi son rôle à jouer dans l'élaboration de la technique des pointes à cette époque ? Si Didelot opte pour le genre grec, « le plus heureux pour les belles poses de la danse » (Didelot, 1815, p. IV), les Taglioni, eux, trouvèrent le moyen de répondre aux aspirations artistiques de leur temps, secoué par l'esthétique romantique depuis plusieurs années. C'est dans l'art et la manière que Marie sera une pionnière dans l'utilisation des pointes :

Avant Mlle Taglioni, on se tenait sur les pointes ; c'était une sorte de mérite, mais on l'obtenait par des moyens purement mécaniques aux dépens de la grâce de quelques parties du corps et des bras, par exemple, qui s'élevaient en ligne droite vers le ciel, et ne servaient plus de moelleux accompagnement au reste. Depuis la charmante révolutionnaire, ce défaut se corrige, et mille qualités le remplaceront si l'on parvient à faire entièrement comme elle. (*Le Courrier des Théâtres*, cité dans Jacq-Mioche, 2005, paragr. 37).

D'autres chercheront effectivement à l'imiter, comme Mlle Julia Devarenes, mais comme grenouille après le bœuf, elle ne rencontra pas le même succès. Cet aspect de son art ne doit pas en faire oublier bien d'autres. Bien qu'imprégnée des enseignements de la plus pure tradition classique française qui lui fut dispensée par Coulon et par son père, sa danse est le renouvellement esthétique d'un vieux genre. Il s'y mêle un sentiment chrétien qui imprime une autre signification à son refus de toucher la terre. En cette période, le pouvoir clérical encourage le culte marial. La Vierge Marie apparaît, rue du Bac, à Catherine Labouré en 1830. Cette apparition, reconnue par Rome, sera suivie de bien d'autres au cours du 19^e siècle. Taglioni, en faisant ses premiers pas à Paris, devient elle-même objet de culte. Décrite assez souvent comme peu attrayante physiquement, maigre, « les bras comme des balais » (Alheim, 1897, p. 196), Taglioni échappa au charmant et au joli attendu des danseuses pour transporter son art vers l'idéal : « Correcte sans roideur, aérienne sans efforts, voluptueuse et chaste, toute de grâce et de poésie, sa danse parlait à l'âme, tandis que la vieille danse ne parlait pas même aux sens, et ne s'adressait qu'aux yeux. [...] Elle paraît, et le métier devient un art, la vieille école s'écroule » (Boigne, 1857, p. 42). On remarquera toutefois cette alliance de la volupté et de la

chasteté qui fait de Marie une sorte d'oxymore dressée sur les pointes, ou même une lointaine sœur de la Sainte Thérèse du Bernin.

Pour Lincoln Kirstein¹¹², succédant aux styles noble, demi-caractère et comique qui caractérisaient les danseurs avant elle, Taglioni définit même un nouveau genre : *la danse transcendantale* (Kirstein, 1942, p. 246). Si les dieux des ballets mythologiques étaient immortels, elle nous parle plutôt d'une suspension du temps qu'elle métaphorise dans le saut et l'équilibre. L'héroïne romantique est plus grande morte que vivante. Dans l'au-delà, débarrassée de son corps, elle devient âme, le principe qui la meut. Vaporisée, évaporée, sa danse se soutient dans l'air comme une vision qui chercherait l'ombre, la nuit, le flou. John Cage faisait de ce dernier la condition de la grâce, opposée à la clarté :

Avec la clarté de la structure rythmique, la grâce forme une dualité. Ensemble, elles ont une relation similaire à celle du corps et de l'âme. La clarté est froide, mathématique, inhumaine, toutefois basique et terre à terre. La grâce est chaleureuse, incalculable, humaine, opposée à la clarté, et comme l'air. (Cage, 1961, p. 91)

La mère de Marie, Sophie Karsten¹¹³, était une musicienne remarquable. Faut-il voir dans les danses que la jeune Marie improvisait dans sa jeunesse sur la harpe de Sophie l'expérimentation d'un mouvement justement moins clair rythmiquement, *arpégé* en quelque sorte, suivant le jeu naturel à cet instrument, et qui aurait ainsi favorisé la découverte de ce style qu'Arthur Saint-Léon qualifiait de *coulé* ? Son instinct musical lui permettait de varier ses danses, confie-t-elle dans ses écrits (Taglioni et al, 2017, p. 85). Durant sa jeunesse à Paris, Taglioni séchait assez souvent les cours de Jean-François Coulon pour mouiller ensuite sa chemise à la fontaine et prétendre ainsi avoir durement travaillé devant sa mère. Elle attribuait à son maître les enchainements qu'elle inventait sur le vif lors de réunions amicales où elle se produisait, faisant parfois pleurer le public des intimes de la famille. Mais ces prédispositions n'auraient pas suffi à convaincre les attentes d'un milieu professionnel exigeant et sans indulgence. Ayant appris que son père lui avait organisé ses débuts à Vienne, Coulon imposa à Marie la venue régulière à ses cours :

Ma chère M[ada]me T[aglioni] votre fille n'est pas en état d'accepter ; elle a certainement des grandes dispositions, mais elle n'étudie pas courageusement ; elle

¹¹² Écrivain, amateur d'art, balletomane, expert dans de nombreux domaines, Kirstein (1907-1996) co-fonda le New-York City Ballet avec Georges Balanchine.

¹¹³ Sophie Karsten (1783-1862) était la fille de Christoffer Christian Karsten, un des chanteurs les plus célèbres de Suède. Elle se maria à Philippe Taglioni en 1803, donnant naissance à Marie un an après.

pourrait être plus avancée, enfin comme vous avez encore six mois, il faut les mettre à profit ; qu'elle soit tous les matins la première à la classe et la dernière à la quitter ; puis comme j'ai trois fois par semaine classe du soir, pour les dames du monde, qu'elle y vienne ces leçons lui seront très bonnes ; c'est une grande faveur que je lui accorde là, n'y admettant jamais d'artiste. (*Ibid.*, p. 139)

Coulon eut du mal par la suite à se séparer de son élève qui fit de tels progrès. C'est son père qui prendra la relève de son éducation, selon des méthodes spartiates. Il l'astreint à six heures d'entraînement par jour pendant près de six mois, pour assurer ses débuts : deux heures d'exercices, deux heures d'exercices d'aplomb, deux heures de sauts. Elle décrit dans ses souvenirs un exercice de pointes similaire à celui que Bernay faisait exécuter à la barre :

[...] je pliais doucement et aussi profondément que possible de façon à pouvoir toucher la terre avec les mains sans courber le dos, simplement pliant par les genoux, et en me tenant très droit ensuite, me relever doucement sans secours et sans efforts puisque sur l'extrémité de la pointe des pieds. On fait des milliers de ces exercices avant d'arriver à une certaine perfection, puis on commence à sauter ; (*Ibid.*, pp. 91-92)

Elle parle souvent de sa délectation à se sentir vibrer dans l'air, de cette connivence avec le ciel qui semble avoir été une signature de sa danse. Mais ce plaisir naît d'un sacerdoce et de longues souffrances. Les épreuves qu'elle subit du fait de son père testent sa volonté et son engagement. Cet aspect, ignoré du public, est construction mentale et physique, presque un exercice spirituel à la manière des saints. Marie prie Dieu de lui garder la douleur qu'elle ressent dans la poitrine car celle-ci lui permet de se garder du défaut de se tenir trop penchée en avant, que lui reproche Philippe (*Ibid.*, p.82). Son art ne peut s'acquérir que par l'exercice d'une gymnastique théâtrale répétitive et exigeante. Les couches de mousseline cacheront probablement le ressort des muscles cultivés par cet entraînement intense, comme les cintres de la scène dissimulent les machineries propres à créer l'illusion.

Ne pas peser, effleurer le plancher, quitter la terre, cela était encore acceptable auparavant pour les hommes. Zéphire-Albert avait autant le droit de voler que sa Flore-Gosselin. Rien n'avait encore interdit au danseur de monter sur les pointes, comme le faisait Pitrot. Mais cela devint inconcevable après la monarchie de Juillet qui avait vu l'accession de la bourgeoisie au pouvoir. L'homme devait rester à terre, ne perdant pas le sens des réalités économiques et politiques :

Pour les participants de la nouvelle civilisation bourgeoise, mercantile, utilitaire, hypocrite quant aux masses, purement intellectuelle dans son élite, de cette civilisation qui amena l'atrophie du geste spontané et du régime cérémonieux du mouvement, la

situation de l'homme-danseur se présentait comme indigne, frivole, voire perverse. Elle ne s'accordait point avec la notion de "masculinité" telle que les mœurs modifiées la concevaient. (Levinson, 1924a, p. 128)

Le désir de vol est encouragé chez la ballerine et ridiculisé chez son partenaire par les journalistes influents, Jules Janin et Théophile Gautier en tête. Il devient juste le porteur de la première, accessoire discret, se conformant à son rôle. "Elle" se cache, "il" la cherche. Elle est disparence ; le mystère de son désir qu'il ne résout pas. Taglioni nous conte cette anecdote révélatrice à propos de son père. Dans sa jeunesse, un des premiers danseurs se trouvant indisposé avant son entrée, Mme Gardel jeta Philippe en scène qui fit ainsi ses débuts de manière inopinée. « Une fois là il fut bien obligé de danser, *c'était un pas seul*, je ne puis m'empêcher de rire en me représentant la figure que ferait le public d'aujourd'hui, et messieurs les abonnés surtout, s'ils voyaient un homme danser un pas seul, pauvre artiste comme je le plaindrais ! » (Taglioni et al., 2017, p. 148).

Ce n'est pas tant la pointe qui crée alors une scission entre la danse masculine et féminine, car elle existe encore à peine comme instrument de travail, comme nous le verrons plus loin en détail. On aurait pu même imaginer son utilisation se développer de manière différente chez le danseur. C'est la distribution de rôles bien déterminés, attribués socialement à chacun des sexes, qui interdira petit à petit à l'homme de danser sous les feux de la rampe à Paris¹¹⁴. Il est fait pour voter (au suffrage censitaire), et un électeur ne fait pas d'entrechats, expliquera Jules Janin. Il pourra acheter des femmes, au lupanar ; la légitime sera trophée. Elle constituera l'autre moitié du spectacle de l'Opéra. Ses épaules, cachées dans la journée, se dénuderont comme celles des danseuses ; exposant ses bijoux, elle sera la vitrine de la richesse de son mari ; l'architecte du théâtre étudiera la couleur des fauteuils et des décorations pour exalter la couleur de sa peau et de ses vêtements (*La Revue musicale* citée dans Marquié, 2014, p. 56). Les hommes, jeunes, vieux, riches, ou moins riches, adoptent l'habit noir et égalitaire du deuil,

¹¹⁴ Je parle là, bien sûr, du ballet en France. On peut lire cette anecdote dans les mémoires de Fokine. Dans les années 1890, quand il dut danser le rôle de Colin (Colas dans la tradition française de ce ballet) de *la Fille mal gardée*, son professeur d'alors, Shiriaiev, lui composa son apparition scénique : "Avec chaque représentation mes variations devenaient de plus en plus compliquées et techniquement difficiles. Pour un de ces spectacles, Shiriaiev me donna cette combinaison — *relevé sur la pointe* et double tour en l'air. Oh, ça faisait tellement mal de se dresser sur les orteils dans des chaussons souples — et plusieurs fois en plus ! Mais je souffrais pour la cause de l'art" (Fokine, 1961, p. 31). Vazem mentionne aussi la manière "féminine" qu'avait le danseur Konstantinovitch Bogdanov de finir ses variations : sur les pointes, touchant son menton avec son index. Il aimait aussi poser de cette façon lors de photographies (Vazem, 1986, p. 27)

propre à faire chanter le carmin, le blanc, le parme de la toilette des femmes. Il est « l'expression de l'âme publique ; une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement » (Baudelaire, 1846, p. 127). Le noir, c'est aussi le costume qu'adopte le musicien dans la bien dénommée "fosse" d'orchestre. La femme apparaît, sur le pigment des décors : dans la lumière, elle danse ; l'homme s'entend mais se cache en contrebas de la scène.

Taglioni est une révolutionnaire non révoltée. Elle s'inscrit parfaitement dans cette ascension de la bourgeoisie, dans le courant social dans lequel elle vivait. Elle sera pour le directeur-entrepreneur Louis Véron une valeur commerciale qu'il fera fructifier, au moment (1831) où l'Opéra fut privatisé. Celui-ci est un fin publiciste. Jeune, il assura sa fortune en ayant eu l'idée, nouvelle à l'époque, de faire connaître au grand public une pâte pectorale par le biais d'une annonce dans les journaux : « La pâte pectorale balsamique [...] diminue la toux, calme l'irritation de la gorge et facilite l'expectoration. Elle est aussi d'une utilité incontestée aux personnes qui parlent et chantent en public ... » (cité dans Gourret, 1984, p. 118).

La presse, il la connaît bien aussi, ayant été critique littéraire et fondateur de la *Revue de Paris*. Son sens de la réclame sera l'amplificateur du talent qu'il loue. Le père de Marie jouera aussi sa part dans la stratégie de son ascension et dans la gestion de la concurrence. Contrôlant son répertoire, il prenait soin également de ne pas faire programmer sa fille à la suite de spectacles interprétés par des artistes d'envergure, comme Nourrit ou Duprez (Boigne, 1857, p. 48). Il réglait autant ses entrées en scène que ses apparitions devant le public.

Les *grands sujets*, qui autrefois auraient partagé son rang, devront se contenter de regarder d'en bas l'envol de la sylphide. Nous avons déjà relevé, dans le chapitre précédent, les répercussions qu'ont pu avoir sur la danse française le passage de l'Opéra à la régie privée et sa politique du vedettariat. La recette devint le maître mot et dès lors il s'attachera constamment les services de danseuses étrangères capables de remplir les salles et les caisses, et de réincarner l'"unique Terpsichore", suivant le goût du moment. Le véritable thème du ballet-pantomime devint de plus en plus la prima ballerina qui le dansait. En 1831, l'Académie royale de musique verra la création de *Robert le Diable*, l'opéra qui mit en scène le premier des *ballets blancs* : celui des nonnes damnées conduites par Marie Taglioni. La même année, quatre des meilleurs danseurs de l'institution seront remerciés : Albert, Ferdinand, Antoine Coulon et Paul. Si les deux premiers sont déjà assez âgés, Coulon (fils du célèbre professeur) et Paul ont dans la trentaine et continueront leurs carrières ailleurs. Ces départs représentent pour Véron une économie de

45 480 francs par an (Marquié, 2014, p. 196). Les appointements de Taglioni seront eux de 36 000 francs par an (Boigne, 1857, p. 7).

Seulement quelques années auparavant, en 1827, on pouvait lire un article dans *Le Corsaire*, faisant l'éloge du même Antoine Coulon. Le journaliste conseille quatre voies aux jeunes débutants, incarnées par les premiers danseurs du moment : « ils peuvent choisir ou de l'élégance d'Albert, ou des bonds surnaturels de Paul, ou du *pizzicato*, si nous pouvons risquer cette expression, de la danse de Ferdinand ou de celle si bien arrêtée, si classique [c'est moi qui souligne] de Coulon » (« Coulon », 1827, p. 2). Ce sont donc ces quatre mêmes modèles de la danse masculine qui seront congédiés dans le même temps. Le danseur devient bel et bien une figure gênante pour le nouveau public de l'Opéra.

Marie Taglioni contribuera aussi à écarter de cette scène, qui consacrait alors le talent de tout artiste voué à l'art de l'entrechat, un autre très grand danseur. Jules Perrot fut son partenaire dans *Fernand Cortez* et *Flore et Zéphire*. Mais si Flore avait besoin du bras puissant de Zéphire pour gagner les cieux, Taglioni entendait bien s'enlever vers les frises seule et par ses propres moyens :

[Elle] s'inquiéta de ce voisinage dangereux ; elle repliait ses ailes à la vue de cette force toujours si gracieuse, toujours si légère et si énergiquement élancée. La sylphide eut peur ; elle ne voulait pas qu'un autre pût lui enlever la moindre part de l'amour du public : timide, tremblante et effrayée, elle refusa de se montrer avec ce hardi joueur, [...]. (Brifault, 1848, p. 210)

Perrot continua une carrière brillante de danseur à l'étranger, à laquelle s'ajouteront rapidement les démonstrations d'une vraie habileté en tant que chorégraphe. Il constituera une exception dans le monde ballétique. Briffault, encore, lui accorde cet exploit : « [Il] a triomphé de ce qu'il y a de plus redoutable ; il a vaincu le dédain, nous allions dire le dégoût, qui s'attachait à la danse des hommes » (*Ibid.*, p. 209). Ce reliquat de l'Ancien régime, trop gracieux, trop léger, bizarrement costumé, n'avait rien pour séduire la nouvelle société. Toutefois, comme le fait remarquer Hélène Marquié : « Légèreté, grâce, élégance, beauté et noblesse, étaient les qualités du danseur de la Restauration ; elles demeurent celles de la danse romantique » (Marquié, 2014, p. 219).

Parallèlement à la féminisation du corps de ballet, on peut aussi constater une appropriation de la technique masculine par la danseuse. Outre les qualités mentionnées plus haut qui lui sont habituellement attribuées (avec quelques réserves sur la beauté), la danse de Taglioni exalte le

style *ballonné*, pour reprendre l'expression de l'époque, quand un Blasis estimait, une douzaine d'années avant *la Sylphide*, qu'une femme devait briller seulement par « des mouvements gracieux et souples, par de jolis pas terre-à-terre, et par une décente volupté dans ses attitudes » (Blasis, 1820, p. 101). Déjà la Camargo, échappant à ces règles, était considérée comme dansant comme un homme par Voltaire. Marie, pleine de grâce, fut probablement plus qu'une femme qui danse. Si, pour Gautier, Jules Perrot représente « la Taglioni mâle » par sa légèreté (Gautier, 1840, p. 1), elle est alors probablement un Nijinski femelle, dans ses évolutions n'appartenant pas vraiment au monde. C'est une figure à part, dans le quadrige romantique formé avec Elssler, Grisi et Cerrito. Si elle réussit à séduire en éloignant sa danse de la chair, la sylphide devient aussi l'amazone Brézilia, dans le ballet *Brézilia ou la tribu des femmes*. C'est elle encore la Zulma qui mène les prisonnières du harem de *la Révolte au sérail*. Sous une apparence chaste et virginale, elle a aussi la force d'une guerrière.

À ce style *ballonné* de Marie, on opposa la danse *taquetée* de Fanny Elssler. Les pointes jouaient un grand rôle dans ce genre chorégraphique, fait de petits pas rapides, serrés et extrêmement précis. C'est l'accent en bas face à l'accent en l'air, le staccato contre le legato, le net contraire au flou. Car si les pointes permettent l'élévation du corps, elles aident aussi la célérité du mouvement du fait de la réduction de la base de sustentation. Une pédagogue comme Christiane Vaussard fut une experte de ce style qu'elle savait développer dans des exercices alertes, mordants et emprunts d'allégresse rythmique. Cette manière électrique de développer l'art de la pointe s'instaura comme un autre cachet de l'école française. Au-delà de savoir-faire différents, Levinson verra là deux rapports au monde dans ce dualisme de la danse :

Le « taqueté » c'est l'ivresse de vivre ici-bas. Le « ballonné » c'est l'aspiration à l'au-delà. Ici, c'est le *staccato* alertement scandé des pointes qui rebondissent comme des flèches d'or sur un pavé de marbre selon un rythme sautillant de cordes pincées à deux temps. Là-bas, c'est le legato des grandes paraboles décrites dans les airs sur un mouvement de valse, ou bien le lent cheminement des « développés » dans l'adage, porté par la cantilène de l'archet. (Levinson, 1929, p. 72)

Les deux ballerines s'essayèrent au style l'une de l'autre. Fanny emprunta, en 1838, les ailes de *la Sylphide* ; Marie les castagnettes de la *Cachucha*, en 1837, pour les faire résonner sur la musique d'Auber, dans son solo d'adieu à Paris : *la Gitana*.

3. De la fabrication du chausson français et italien :

Rappelons-le encore : les pointes n'étaient pas du tout ce qu'elles sont devenues de nos jours. Le pas de deux de *Giselle* reconstitué lors de ces recherches, simple en apparence, relevait probablement de l'exploit, dansé sur les chaussons de l'époque de sa création. Il s'agissait juste de tubes de satin et de cuir, renforcés parfois par des surpiqûres, et probablement rembourrés d'ouate (ou de soie selon Gautier) à l'intérieur. Les bouts en sont souvent effilés à l'extrémité, justifiant le nom de « pointes ». Celles de l'époque romantique n'étaient pas pourvues de *boite* (ou *coque*) ni de plate-forme, comme le montre les chaussons de Taglioni, d'Elssler ou de Livry conservés au musée de l'Opéra de Paris. La collection qui y est archivée, et que j'ai pu examiner grâce à Mme Séverine Forlani, cheffe de service du musée, rend compte des évolutions de cette forme de technologie *transhumaine*. Il y apparaît de grandes différences de fabrication, entre la France et l'Italie, qui aidèrent les danseuses transalpines à acquérir leur suprématie sur les scènes européennes. Ce sont en effet les cordonniers italiens qui renforcèrent les chaussons, introduisirent une boite à son extrémité, révisèrent la conception de la semelle en la raccourcissant et en la durcissant, permettant les développements techniques qui feront la gloire des ballerines de l'école milanaise. En revanche, ces chaussons étaient plus bruyants et plus lourds, la rigidité de la coque qui les terminait limitant la souplesse au bout du pied. C'est peut-être la raison pour laquelle les méthodes de fabrication en France se maintinrent telles quelles durant tout le 19^e siècle, dédaignant les avantages que permettaient les innovations de nos voisins, et privilégiant certains aspects esthétiques au lieu de favoriser la virtuosité à tout prix. Ainsi Quinault, bien qu'admirateur des Ballets russes de Serge Diaghilev, regrette le bout renforcé des pointes de ses danseuses, trop sonores à la réception des sauts (Quinault, s. d., p. 22).

Les chaussons de Taglioni (MUSEE-1329) sont de la marque « Janssen, 3 rue Neuve des bons enfants ». La forme est très belle, esthétique en soi, mais on peut s'interroger sur le miracle qui lui permettait de monter sur le bout des pieds sans effort apparent. Les lacets sont fins, les extrémités carrées, mais effilées vu de profil et dépourvues de toute *boite*. La semelle de cuir est assez souple, descendant jusqu'au bout du pied pour rejoindre le satin, s'étalant sur toute la plante de pied... Pour M. Pierre Lacotte, ces chaussons auraient été des chaussures de ville, contrairement à ceux d'Elssler. Leur design très particulier confirmerait cette théorie.

Figure 50: Cliché de l'auteur (2022). Chaussons de Fanny Elssler.



Collection de pointes anciennes du musée de l'Opéra de Paris (MUSEE-573 A)

Les souliers de Fanny Elssler (MUSEE-573 A) font apparaître une broderie assez serrée, sur les côtés de la semelle, au niveau des métatarses, et sur le dessous de la pointe du pied. Ce dernier aspect impliquerait une montée du corps de la ballerine sur la pulpe des orteils plutôt que sur l'ongle. Le bout est plus arrondi que celui des chaussons de Taglioni, devant enserrer la pointe du pied. Les chaussons d'Emma Livry (MUSEE-523) rappellent de très près ceux d'Elssler, surpiqués eux aussi. Les semelles, rayées au rasoir ou au ciseau (afin d'éviter de glisser sur le plancher probablement), sont un peu plus raides que celles de Taglioni.

C'est en observant les chaussons portés par les grandes ballerines russes que l'on peut constater les profonds changements qui ont marqué la fabrication des pointes. Dans ses mémoires, Karsavina nous fait part de ses achats professionnels, lorsque, suite à une maladie, elle séjourna en Italie durant l'été 1904. Elle profite de son voyage pour rendre visite au cordonnier Roméo Nicolini, maître de la pointe à l'italienne. En effet, les souliers en vogue au ballet impérial de Saint-Pétersbourg étaient ordinairement fabriqués à Paris, et les danseuses préférant les « cothurnes italiens » devaient se les procurer par elles-mêmes (Karsavina, 2004, p. 131). Ce sont ces mêmes cothurnes de Nicolini que l'on peut retrouver à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, mais portés par Anna Pavlova (MUSEE-2083 et 2081). S'ils sont munis d'une coque sur le bout du pied, elle est un peu moins englobante que celle que nous connaissons à

l'heure actuelle ; la semelle est assez dure, l'empaigne basse, l'embout reste fin... L'esthétique d'un bout de pied fuselé fut préféré pendant longtemps à une largeur de plate-forme assurant plus de stabilité, et ce même durant le 20^e siècle. Ce qui fait dire à Boris Kochno « [...], ses pieds ne reposèrent plus sur le sol que par la double flèche des orteils, terminaison ambiguë du corps féminin, qu'elle transforme en ombre de fée » (Kochno, cité dans Jeannin, 2007, p. 13). C'est un aspect que recherchait également Balanchine :

Ce qu'il aimait était la pointe qui s'amenuisait à partir de la première articulation du gros orteil jusqu'à la base, c'est-à-dire jusqu'au point de contact de la pointe avec le sol. [...] La présence d'un oignon de peu d'importance, le long de la première articulation du gros orteil, contribue à donner cet aspect effilé, car l'élargissement de la première articulation rend plus évident l'amenuisement des orteils jusqu'à l'extrémité de la pointe. (Schorer, 2009, p. 238).

Pour des raisons d'hygiène et d'une autre esthétique privilégiant actuellement le nombre de pirouettes et la stabilité à l'effet scénique d'une réduction de la base de sustentation, les plates-formes se sont élargies de nos jours.

Sur une des paires de Nicolini, portée par Pavlova, le satin est rabaissé sur les côtés grâce à des points en croix et la plate-forme est brodée, selon les techniques souvent employées par les ballerines de nos jours. Les danseuses ne connaissaient pas le tapis de danse et les pointes pouvaient s'user très rapidement sur le plancher sans ces précautions. Le fabricant britannique Arthur Franks, qui semble avoir été à Londres le fournisseur de Pavlova, reprend la conception d'une coque forte et d'une empaigne basse, déjà observables chez Nicolini, répondant probablement aux demandes de la ballerine (MUSEE-2080). Les Anglais auraient ainsi adopté le modèle italien assez rapidement. D'autres fabricants milanais ont chaussé les pieds de ces légendes. On note le nom de la *veuve J. L. Baumgartner* pour Karsavina (MUSEE-1631), ou ultérieurement, en 1930, d'*Angelo Brambilla* pour Spessivtseva (MUSEE-1307). Carlotta Zambelli opte également pour ce chausson à l'italienne avec, pour elle, des empaignes assez hautes ((MUSEE-1106).

La composition de la colle végétale qui imprègne l'assemblage de papier et de toile de jute servant à confectionner la coque est un élément essentiel de cet artisanat traditionnel. La recette de chaque fabricant est aussi secrètement gardée que celle du Coca-Cola¹¹⁵. C'est en effet cette préparation qui permet au chausson d'absorber l'humidité du bout du pied et de s'adapter à sa

¹¹⁵ Merci à M. Laurent Quéval, qui fut conseiller pour la maison Repetto, pour ce renseignement.

forme. Cette alliance subtile de souplesse et de rigidité donne un relatif confort à la danseuse et une apparence naturelle et déliée à sa technique,

Les danseuses françaises semblent avoir mis un certain temps avant d'adopter les chaussons renforcés, qui contrariaient leurs habitudes et modifiaient leurs sensations. Le fournisseur de l'Opéra de Paris fut pendant longtemps la maison *Crait*. Quand Saint-Léon veut préparer le succès de sa protégée Adèle Grantzow à Paris, il envoie une lettre de Moscou à Madame Dominique, le 18 novembre 1865, lui demandant d'expédier expressément quatre douzaines de chaussons de chez *Crait* (Saint-Léon et al., 1977, p. 252). Cléo de Mérode nous renseigne très précisément sur ces chaussures de bal des Parisiennes :

Quant à nos chaussons qui venaient de chez le spécialiste *Crait*, ils étaient de coutil rose ou gris, doublé de fine peau de chamois, et d'une légèreté remarquable à cause de l'extrême minceur des semelles. Ils n'avaient pour ainsi dire pas de pointes : les bouts en étaient souples. Aujourd'hui les chaussons de danse, assez lourds, ont des bouts renforcés. Ils sont plus durs à porter que n'étaient les nôtres, mais ils permettent de faire des pointes plus facilement. Comme leur finesse excessive rendait nos chaussons fragiles, on en piquait les bouts pour les consolider et ils duraient ainsi assez longtemps. Mais les chaussons de scène des « grands sujets » ne faisaient guère plus d'une soirée. (Mérode, 1985, p. 58).

On pourra remarquer, sur la photo ci-dessous, et extraite de la revue *Le Théâtre* de décembre 1898, soit à une époque où Cléo de Mérode était encore à l'Opéra de Paris, que la description faite par la célèbre ballerine est bien exacte.

La forme de la semelle possède les mêmes caractéristiques que celles que l'on peut observer sur la paire (figure 47) ayant appartenu à Fanny Elssler. On peut s'étonner de cet attachement à ce type de chausson quand, peu auparavant, les danseuses milanaïses avaient triomphé à Saint-Petersbourg ou à Paris, que ce soit sur la scène du Palais Garnier ou celle de l'Eden-Théâtre, étant à l'évidence chaussées "à l'italienne". Ces choix influencèrent certainement l'écriture chorégraphique. On a remarqué l'importance des sauts, facilités par une semelle plus souple et plus légère, dans les divertissements d'opéra et l'extrait de ballet noté par Antonine Meunier. N'oublions pas non plus qu'il n'était pas exigé du nombreux corps de ballet féminin les mêmes exploits que l'on attendait de la première danseuse, souvent étrangère. Les Beugrand, les Subra, considérées comme les grandes représentantes de l'école française, auront un répertoire différent, mais aussi des carrières plus discrètes comparées à une Sangalli ou une Mauri, comme nous l'avons déjà vu.

Figure 51: Cliché Mairet. (ca. 1898). Détail de la photo d'une danseuse (Mlle Carré) réajustant sa coiffure devant un miroir.



Tiré de *La danse à l'Académie nationale. Revue Le Théâtre, décembre 1898, p. 1*

Bien qu'il ne les mentionne jamais dans ses traités, Blasis développa avec ses élèves, à Milan, une technique de pointes souvent associées à l'acier. Toutes les ballerines italiennes sollicitées par l'Opéra durant le Second empire, Carolina Rosati, Amalia Ferraris, Amina Boschetti, Angelina Fioretti, souvent louangées pour leur virtuosité par les critiques d'alors, sont passées par son studio. Taglioni montait merveilleusement sur les pointes mais ne tournait pas dessus (Bernay, 1890, p. 174). Ce sont principalement les élèves de Blasis qui semblent avoir développé les girations sur l'orteil. À cet égard, les critiques de Pier Angelo Fiorentino constituent des témoignages précieux, car celui-ci nous renseigne généralement de manière plus précise que ses confrères, avec une forme de pédanterie amusée, sur les développements techniques de la danse classique. Ses commentaires sur la prise de rôle d'Emma Livry dans *la Sylphide*, en 1858, nous informent sur les innovations qu'y introduisit Mazilier. Le pas de deux inséré au second acte, sur un rajout musical de Clapisson, exige une virtuosité certaine :

Mlle Livry a trois grandes variations dans ce pas : un premier *écho* où elle s'est fait vivement applaudir par une double cabriole, enlevée avec un rare élan ; le deuxième *écho* plus *taqueté*, plus ferme, brillamment couronné d'un double tour sur les pointes, et enfin, ce qui a porté au comble l'exaltation de la salle, une *coda* à grands jetés, réussie

à merveille, et où la débutante a fait preuve en même temps de légèreté, d'élévation et de *parcours*. (Rovray¹¹⁶, 1858, p. 1)

Quelques mois plus tôt, c'étaient les exploits d'Amalia Ferraris dans *Sacountala* qu'il relatait :

J'arrive au pas final avec MÉRANTE, et j'avoue que rien au monde n'est plus fait pour surprendre et pour renverser. Suivez des yeux ces doubles tours sur une pointe, admirez la souplesse, le moelleux, la suprême distinction de ces poses ravissantes, voyez-la fendre l'air littéralement, et descendre le théâtre en décrivant une ligne horizontale, les deux jambes repliées sous elle, et ses petits pieds ne touchant pas à terre ; (Fiorentino, 1858, p. 1)

Faut-il voir une série de sauts de chat bien enlevés dans cette dernière description ? Faut-il comprendre les « doubles tours sur une pointe » comme étant exécutés sur la demi-pointe ou bien « sur l'orteil » ? Nous n'avons pas de machine à remonter le temps ni de partitions sténochoregraphiées des prestations de Ferraris pour résoudre la question. Les témoignages concordent pour en faire une ballerine à la technique chevronnée. Ainsi cette critique de Gustave Héquet dans *L'Illustration, journal universel* :

Mme Ferraris, qui a débuté dans le rôle de Sylvia, brille surtout par la vigueur, le ballon et les pointes. Elle s'enlève très haut. Elle traverse la scène sur l'orteil d'un seul pied, sans que l'autre pied touche une seule fois le parquet. Elle a des poses qui attestent une grande souplesse, des mouvements capricieux, imprévus, qui surprennent et font éclater les applaudissements. Elle a obtenu, pour sa part, un brillant succès. (Héquet, 1856, p. 99)

On reconnaîtra, dans cette diagonale sautée sur une pointe, l'aïeule de celle exécutée dans la variation du 1^{er} acte de *Giselle* de nos jours.

À Paris, on apprécie la force quand elle se couple à l'élégance. Aussi, la danseuse Caterina Beretta (1839-1911) n'emportera pas tous les suffrages, à cette même époque, malgré les exploits dont elle était capable :

Elle n'escamote pas un seul de ses jetés-battus ; elle s'enlève avec nerf, sinon à une grande hauteur ; ses parcours sont vifs, rapides, étendus, et dans les poses renversées elle risque des attitudes hors d'aplomb à briser les reins de toute danseuse qui les essaierait sans cette souplesse et cette élasticité de clown qui caractérisent Mlle Beretta.

¹¹⁶ Fiorentino écrivit dans *La Presse, Le Corsaire, Le Constitutionnel* et publia dans le *Moniteur universel* sous le nom de A. De Rovray.

Son double tour sur la pointe de la jambe gauche, exécutée avec une prestesse éblouissante, a soulevé de nombreux applaudissements. (Gautier, 1855, p. 1)

Ses lignes un peu trop courtes et son manque de grâce ne permettront pas à Beretta d'égaliser les Rosati et les Ferraris à l'Opéra. Si ces deux dernières avaient reçu l'enseignement très équilibré de Carlo Blasis, qui poussait ses jeunes recrues à parfaire également leur formation intellectuelle, Caterina avait connu la direction d'Augusto Huss dont la méthode, en premier lieu, « reposait sur une technique sévère et l'exercice physique continu » (Cucchi citée dans Scafidi, 1998, p. 45). Elle sera plus tard une pédagogue recherchée. Professeure notamment de Pierina Legani, certaines grandes danseuses russes feront le voyage à Milan pour améliorer leur technique auprès d'elle et tout savoir sur l'art du *fouetté en tournant*.

Il serait très instructif de retrouver les chaussons portés par ces étoiles venues de Milan et de Naples. Nous avons commenté ceux d'Emma Livry et on ne peut que s'interroger sur la possibilité de tourner sur le bout de ces bien souples cothurnes. Les Goncourt, rencontrant Théophile Gautier lors d'une commune villégiature au château de Saint-Gratien, chez la princesse Mathilde, nous apprennent quelques détails techniques qui ne nous éclairent qu'à moitié :

Théophile Gautier, qui est ici pour quelques jours, cause danseuses d'Opéra. Il décrit le soulier de satin blanc, qui, pour chacune d'elles, est soutenu par un petit matelassage de soie dans les endroits où la danseuse sent qu'elle pèse et appuie davantage : matelassage qui indiquerait à un expert le nom de la danseuse. Et remarquez que ce travail est toujours fait par la danseuse. (Goncourt, 1868, 23 juillet, p. 219)

Ekaterina Vazem nous renseigne sur la méthode employée par Maria Petipa, femme de Marius, afin de pallier ses faiblesses techniques. Maria avait un fort impact sur le public, portée qu'elle était par son tempérament et ses talents d'actrice, mais sa danse n'était cependant pas toujours maîtrisée :

M. S. Petipa fut la première de nos ballerines à utiliser une double protection au bout de ses chaussons de danse. Avant elle, les ballerines dansaient généralement sans aucun rembourrage dans leurs chaussons. M. S. Petipa, effrayée de compter sur ses faibles pieds, mettait l'embout d'une vieille paire dans ses souliers¹¹⁷. (Vazem, 1986, p. 10)

¹¹⁷ "M. S. Petipa was the first of our ballerinas to use a double block in the point of her dancing shoes. Before her, ballerinas usually danced without any padding in their shoes. M. S. Petipa, afraid to rely on her weak feet, would put the block from an old pair into her shoes."

Lors d'une conversation avec M. Pierre Lacotte, celui-ci m'a parlé d'améliorations que les ballerines auraient apportées elles-mêmes à leurs chaussons, par le biais de cartons durs, de colle, de vernis, et qu'elles tenaient secrètes. Que ces techniques aient été secrètes ou pas, les témoignages de Gautier et de Vazem se recourent, quant à une recherche d'optimisation par leurs propres soins de leurs instruments de travail. Il ressort aussi de tout cela que ce n'est pas l'invention de la pointe qui a amené une nouvelle technique de danse, mais qu'une soif d'élévation a suscité des améliorations progressives à l'outil qui chaussait les pieds de nos sylphides, tout comme le désir de vol a précédé l'avion.

On peut parler de deux approches de travail du *relevé* au cours du 19^e siècle, une française, souvent sur jambes tendues, passant par la demi-pointe, le chausson étant plus souple, pour développer la force et la douceur des montées et des descentes, et celle de l'école italienne utilisant un petit saut à partir du demi-plié (nommé le *szbalzo* chez Cecchetti). L'école Vaganova optera pour l'utilisation du *szbalzo*, la pédagogue soviétique le jugeant plus apte à perfectionner la technique et à concentrer le poids du corps au même endroit.

Pour danser sur pointes, la technique des Italiens présente des avantages incontestés. Cecchetti enseignait à monter sur pointes avec un petit saut se détachant nettement du sol. Cette méthode développe un pied plus élastique et habitue le corps à rester en équilibre sur la pointe d'un seul pied. La méthode française qui consiste, dès les premiers pas, à monter sur pointes en douceur, écarte toute possibilité d'acquiescer une technique parfaite. Un des représentants de l'école française essaya de nous expliquer comment apprendre aux enfants à monter sur pointes à la barre pieds nus ! Il est certain que de cette manière, on ne pourra jamais développer la force du pied ! (Vaganova, 2014, p. 176)

Un fabricant de chaussons comme *Grishko*, très diffusé en Russie et dans les pays de l'Est, fait le choix d'une semelle plutôt dure, aidant l'idée du petit saut dans les relevés. On peut considérer que les deux conceptions doivent être comprises physiquement par une ballerine de nos jours, en ce qu'elles servent différemment le vaste répertoire et les difficultés qu'elle est amenée à aborder.

VI. Les exemples de la *Sténochorégraphie* : un révélateur sur les avancées techniques de la danse théâtrale durant la première moitié du 19^e siècle

Arthur Saint-Léon nourrit sa méthode de vingt-six exemples qui permettent de mettre en pratique les différents signes sténochorégraphiques expliqués dans son ouvrage. Au-delà de l'aspect pédagogique de clarification de son écriture de la danse, ces exemples précisant les directions et les hauteurs des jambes, le rapport à la musique, les épaulements, etc, donnent des indications précieuses sur les techniques employées alors pour l'entraînement du danseur. Ils apportent des informations à mettre en regard avec les cahiers d'exercices du père d'Arthur, Michel Saint-Léon, ou les ouvrages de Blasis, Théleur et Adice. Très clairement, une homogénéité des méthodes pédagogiques se fait jour à travers les écrits, publiés ou non, de ces différents auteurs, sur une période d'une trentaine d'année.

La synthèse que je vais m'efforcer d'accomplir ici, entre ces sources diverses, devrait donner une image assez exacte de ce que pouvait être une leçon de danse durant la première moitié du 19^e siècle, reflétant probablement les préceptes d'un Jean-François Coulon, ce professeur parisien de la plus haute importance dans les années postrévolutionnaires et dont nous avons souvent parlé. J'invite maintenant mon lecteur à enfiler ses chaussons de danse et à se préparer pour la leçon ...

A. Une classe de danse vers 1830

C'est ainsi que Blasis décrit la classe de danse :

La combinaison des exercices élémentaires et des principaux pas de la danse est ce qu'on appelle ordinairement *leçon*.

L'élève s'exerce d'abord à plier les genoux dans toutes les positions, à exécuter les grands et les petits battemens, les ronds de jambe sur terre et en l'air, les petits battemens sur le coude-pied (sic), etc.

Il passe ensuite aux temps de courante, simples et composés, aux attitudes, aux grands ronds de jambe, temps de chaconne, grands fouettés de face et en tournant, le quart de tour, le pas de bourrée et les divers mouvemens des différentes sortes de pirouettes. Ces

exercices tendent à former un bon danseur et à lui donner les moyens de réussir. La leçon se termine par l'exécution des pirouettes, des temps terre à terre et des temps de vigueur. (Blasis, 1830, p. 110)

Les exercices à la barre nous sont familiers. On y remarquera la présence très rapide des *grands battements* au début de l'échauffement, juste après les *pliés*. Si cela semble effrayant, à l'aune de nos conceptions actuelles, il semblerait que cette pratique ait été la norme : on commence par les pliés, suivis des battements à partir de la hanche, grands et petits, suivis des ronds de jambe à terre, puis des battements lents et rapides à partir du genou. Adice préconise également les grands battements avant les petits (ou *petits battements glissés à terre* de la troisième à la seconde dérivée, soit nos *dégagés* à la seconde), dans des séries de 16 pour chaque jambe et chaque direction, soit 128 en tout. (Adice, 1859-1870a, pp. 73-74). Les explications de Théleur sont similaires :

[...] il doit ensuite essayer d'obtenir de la fermeté dans les articulations des hanches, ce qu'il peut acquérir par l'emploi des grands, puis des petits battements, jusqu'à et à partir de la *jambe dégagée à la seconde*, commençant et finissant chaque battement à la *cinquième position*, la jambe active arrivant devant ; [...] ¹¹⁸(Théleur, 1832, pp. 95-96)

On retrouve à peu près l'ordre des exercices décrit par Blasis dans les barres conservées par l'élève de Bournonville, Hans Beck, afin de préserver l'enseignement de son maître. Cependant, les grands battements arrivent en troisième position, après les pliés et les dégagés. Rappelons-le, Auguste Bournonville a étudié la danse avec Auguste Vestris, à Paris, de 1824 à 1830. N'oublions pas aussi que Vestris lui demandait de se préparer une heure avant la classe, sage précaution en anticipation des seize grands battements dans chaque position qui l'attendaient bien vite (Lins, 2012, 5'08"). On peut imaginer toutefois que cet exercice n'était pas exécuté "à fond" au début de la leçon.

On reprenait ensuite au milieu les exercices de la barre avant d'aborder un travail plus spécifique. Les préconisations de Théleur sont là encore proches de celles de Blasis :

[...] ensuite il peut faire les *temps courants*, simples et doubles, les grands *ronds de jambe*, les *coupés* jusqu'à la seconde, la quatrième et la quatrième croisée en l'air, en face et en tournant ; diverses *attitudes*, les *fouettés*, les *temps de pirouettes*, les

¹¹⁸ "he then should try to obtain firmness at the hip joints, which he can acquire by making use of the great, and then the little *battemens* (sic), to, and from the fifth half aerial station (n. d. a., jambe dégagée à la seconde), commencing and finishing each *battement* in the first ground station (n. d. a. cinquième position), the leg in action arriving in front ; [...]"

pirouettes, les *entrechats*, les *ronds de jambe* en l'air, et tous les pas de vigueur et les *enchaînemens*, la leçon se terminant par la pratique des *échappées*, des changements de pieds, grands et petits, des grands *battemens* et par quelques exercices d'assouplissement ; [...] ¹¹⁹(1832, p. 97)

Certaines de ces appellations sonnent plus obscurément à une oreille moderne.

1. Les temps de courante :

Après les séries répétitives de la barre et leur réitération au centre, les temps de courante, simples et composés, introduisaient habituellement les exercices spécifiques au milieu. Si Arthur n'en fait pas mention, on les retrouve chez Michel Saint-Léon, chez Théleur et chez Adice. Ce sont les temps de courante qui ouvrent également les tables des *pas en usage dans la danse* chez Feuillet ou chez Magny. Par sa magnificence, la courante aurait été la danse préférée de Louis XIV. Sérieuse et solennelle, elle inspirait grandeur et noblesse. Selon Pierre Rameau, le roi s'y serait entraîné tous les jours pendant vingt-deux ans et il l'exécutait, au début des bals, après les branles (Rameau, 1725, p. 110-111). Il y aurait excellé, en y faisant preuve d'une grâce toute particulière. Rameau considérait également que les mouvements de la courante étaient d'une grande utilité, et qu'ils permettaient de faciliter l'exécution des autres danses.

Son pas plié, élevé puis glissé, dénommé aussi *pas grave*, s'est petit à petit transformé. C'est probablement Michel Saint-Léon qui en donne la description la plus précise, détaillant les évolutions connues en son temps dans ses cahiers de 1829. J'en restitue ici son explication complète :

Tems de courante simple, placez-vous à la 5^{me} position les deux bras bas ; pliez bien droit en levant un peu les talons relevez sur les deux pieds les genoux bien tendus, développez les deux bras à la h. des épaules en même tems que vous glissez le pied de derrière à la 2^{de} position, en glissant le même pied en avant à la 4^{me} vous opposez le bras contraire en attitude, il faut qu'il soit bien arrondi et qui dépasse un peu la h. de la tête, que l'autre forme une ligne droite avec l'épaule. `

¹¹⁹ “[...] afterwards he may do the *temps courants*, single and double, the great *ronds de jambe*, the *coupés* to the fifth, ninth and eleventh half aerial stations, in front and in turning round ; various *attitudes*, the *fouettés*, the *temps de pirouettes*, the *pirouettes*, the *entrechats*, the *ronds de jambe* in the air, and all vigorous steps and *enchaînemens*, the lesson terminating by the practice of the *échappées*, the changes of the feet, great and small, the grand *battemens*, and a few bending exercises ; [...]”

On pliera dans cette position, en se relevant on développera sur la même ligne, le bras qui est en attitude en dégageant la jambe de derrière à la 2^{de} on ramènera le bras opposé en attitude en glissant le pied en avant à la 4^{me} et rapprochant celui de derrière à la 5^{ème} les bras doivent arriver en même tems que les jambes, chacun à leurs positions. En terminant vous développerez gracieusement et lentement le bras qui est en attitude jusqu'à la h. de l'autre les baisserez ensembles. (Saint-Léon, M, 1829, folio 2)

Tems de courante à deux mouvements.

Le tems de courante à deux mouvements se commence de même que le précédent, lorsque vous êtes à la 2^{de} vous posez les deux talons à terre, pliez dans cette position faites un double port de bras qui doit finir avec le tems de courante. Dans les épaulements vous observerez que la tête soit tournée du côté du pied qui est devant et un peu penchée du même côté lorsque vous êtes arrêté. Quand on sera un peu plus avancé, on essayera un mouvement de corps qui donne de la grâce au pas ; c'est lorsque vous pliez à la 2^{de} pour faire le double port de bras vous épaulez le corps du côté ou vous avez dégagé la jambe et vous revenez du côté opposé en finissant le tems de courante, tout cela doit s'exécuter ensemble. (*Ibid.*, folio 2 verso)

On peut apprécier là une étude basée sur la coordination des bras et des jambes, des oppositions et des demi-pliés. Théleur en donne une description très similaire. A l'époque d'Adice le temps de courante est devenu un exercice réservé aux novices, quand il n'est pas tout simplement oublié, ce qu'il déplore. : « Chez Philippe Taglioni, on ne commençait jamais la leçon du milieu sans débiter par cet enchaînement ; nous disons cela parce qu'il faut rappeler que cette même leçon servait à exercer le premier modèle dansant de la scène française, Marie Taglioni » (Adice, 1859-1870a, pp. 76-77).

2. Les exercices d'aplomb :

« Aplomb, se dit lorsque la tête et les reins sont en ligne perpendiculaire au-dessus de la partie du pied sur laquelle tout le corps est porté. On peut être en équilibre sans être d'aplomb ; mais il n'y a pas d'aplomb sans équilibre » (Despréaux, 1806, p. 255).

Les exercices d'aplomb constituent la moitié des exemples notés par Saint-Léon, ce qui révèle l'importance qu'on leur accordait. Ils se complexifient progressivement, faisant preuve d'une conduite pédagogique rationnelle. On rajoute un ou deux tours, d'un exemple au suivant, brochant ainsi sur une base déjà établie. Selon Adice, ces exercices étaient pratiqués « chaque jour, sans changer, sans varier, religieusement exécutés ». On peut vraiment parler à leur sujet de « gymnastique théâtrale ». L'expressivité n'y est pas beaucoup convoquée, même si l'**exemple 12^{ème}** (*Mono no aware* à 10', voir ci-dessous) possède un certain charme dans ses changements de direction et par ses subtilités d'épaulement. Ces enchaînements sont courts aussi, et étaient probablement travaillés en série. Plus tard dans le siècle, dans sa leçon de danse pour Pierina Legnani, Caterina Beretta recommande, parmi les trois adagios du lundi, un *grand fouetté* répété douze fois.

⇒ [Lien vers la reconstitution de l'exemple 12^{ème} de la sténochorégraphie](#)

Dans son chapitre sur l'*Adage*, Berthe Bernay insiste moins sur la notion d'aplomb que sur celui de "pose" : « Les exercices auront préparé l'élève aux mouvements des adages qui ne sont, sous le nom de *développés*, qu'une suite de *développements variés*, ou, si l'on préfère, de *poses différentes* » (Bernay, 1890, p. 120). Les exercices difficiles que j'exposerai ci-après, et qui constituaient le commun des aspirants à la Cour de Terpsichore au début du 19^e siècle, semblent avoir davantage contaminé l'école russe (comme en témoigne la complexité et le nombre des exercices d'aplomb pratiqués à l'Académie de ballet Vaganova), que l'école française, tout au moins celle de la 3^e République expliquée par Berthe Bernay. Cecchetti fit également de l'adage le fondement de son enseignement. Ses enchaînements sont souvent très élaborés, alliant sens artistique, construction spatiale et difficultés techniques, comme le *pas de l'Alliance* qu'il créa à l'occasion de l'armistice de la guerre 14-18.

a) *Les demi-coupés :*

Si Blasis ne les mentionne pas, Adice (1859-1870a, p 77), comme Théleur (1832, p. 97), explique que les « demi-coupés à la première, à la seconde et composés » suivent les temps de courante. Dans les tables des ouvrages de Feuillet et Magny, les déclinaisons de ces pas se succèdent dans le même ordre. L'école préromantique aurait ainsi appliqué un principe traditionnel de progression des exercices hérité du Grand siècle ? Le *demi-coupé* était alors un pas plié puis élevé. Il s'est lui aussi fortement compliqué au début du 19^e siècle avec les progrès de la danse théâtrale.

Les descriptions d'Adice du *demi-coupé composé* recourent de très près les indications notées en sténographié par Arthur Saint-Léon dans son **exemple 9^{ème}**. Les deux versions, fort difficiles, demandent des tours d'aplomb (de promenade) sur demi-pointe, en dehors et en dedans, en seconde à la hauteur. Saint-Léon appelle cet enchaînement « Coupé en avant et en arrière de l'une et de l'autre jambe » (1852, p. 41). On commence par un dégagé à la seconde de la jambe droite ; après un demi-plié en première on dégage en quatrième la même jambe pour piquer devant soi rapidement (sur une croche), le pied gauche allant sur le cou-de-pied derrière ; on développe la jambe gauche à la seconde à 90° (sans retirer jusqu'au jarret), toujours sur demi-pointe, avant de faire un tour de promenade sur la gauche. L'exercice se reprend ensuite de l'autre côté puis en reculant avec des tours de promenade en-dedans. L'exemple semble destiné à faire comprendre les signes *tournez*, *continuez* et la manière d'expliquer les mouvements en avançant et en reculant (descendre et remonter). Si la notation exprime bien le fait que le tour de promenade est exécuté sur demi-pointe, Saint-Léon ne le spécifie pas de manière claire dans le texte expliquant l'exercice. Il ne parle pas non plus de *piqué* ni de *tour de promenade* ou de *tour lent*. Le mot *coupé* semble toutefois être ici synonyme de *piqué*.

Cependant, dans l'exercice suivant, le *coupé* indique simplement un transfert de poids d'une jambe à l'autre, avec une translation dans l'espace du corps. **L'exemple 10^{ème}** (p. 42) se compose ainsi : *Coupé en avant, coupé de côté en levant la jambe tendue à la seconde ; coupé en arrière en pliant la jambe et rond de jambe en tournant*. On commence pied gauche dégagé seconde ; là aussi on plie première pour dégager quatrième devant ; on pose le pied devant soi pour développer seconde à 90° en relevant ; on revient demi-plié première pour dégager la jambe droite devant ; on l'amène à la seconde demi-hauteur par le biais d'un quart de rond de jambe et on pique dessus tout en amenant la jambe gauche à la seconde à 90° (en restant sur demi-pointe) ; on replie première pour dégager la jambe gauche en quatrième derrière et la poser en arrière pour développer la jambe droite à la seconde à 90° (en relevant sur demi-pointe) ; de là on fait un quart de rond de jambe en arrière en pliant sur la jambe de terre et on exécute un tour au jarret en détournant, la jambe droite se retirant puis développant à la seconde pour aller pointé à terre ; on recommence alors le tout à gauche. Cet exemple permet de mettre en pratique les « signes accessoires indiquant allonger ou porter de côté ». Flavia Pappacena fait remarquer une similarité de construction de l'exercice avec celui des grands temps liés de Vaganova, reposant eux-aussi sur une structure en croix des transferts de poids.

L'enchaînement noté par Arthur est déjà décrit par son père en 1829. En voici sa version, détaillée par les mots de la danse :

Enchaînement air n°4

Coupé en avant, coupé de coté, coupé en arrière, la jambe étant à la 2^{de} h. de la hanche pliez un peu sans la baisser, foëtez derrière en baissant les bras, développez lentement la jambe à la 2^{de} en même tems que les bras à la h. des épaules. baissez lentement la jambe à la 1^{ère} pour commencer du contrepied. On peut faire le foëté en tournant. (Saint-Léon, M., 1829, folio 3 verso)

La dynamique du pas, très importante, est précisée par Arthur grâce au rythme musical de l'exercice. On peut parler de renforcement pléonastique entre l'accompagnement au violon et le pas à exécuter, une sorte de "Mickey mousing". Les posés et développés seconde se font sur une double croche, tandis que la descente vers le plié première s'effectue sur une noire, nécessitant du danseur un sens de l'aplomb très rapide contrastant avec une descente moelleuse et contrôlée. C'est cette osmose entre son et mouvement que met en valeur **l'exemple 4^{ème}** de la sténochorégraphie : sur un 4/4, il s'agit de simples battements à la hauteur à la seconde, fermés en 3^e position. La dynamique change sur chaque battement. Monter sur 1 (noire), rester sur 2 (souple), descendre sur 3 (noire), rester sur 4 (souple) ; puis monter doucement sur 2 temps (blanche), descendre sèchement sur 3 (croche) ; puis monter sur 1 (croche) et descendre doucement 2,3 et 4 (blanche pointée). Il est bon de rappeler à nouveau que l'accompagnement au violon, contrairement au piano, ne permettait pas de soutenir le danseur par de forts accents ou par son volume sonore. Celui-ci devait donc trouver son énergie en lui-même, parfois dans des exercices d'une intensité physique poussée. Le son plus maigre exigeait aussi une attention particulière pour adhérer au rythme demandé.

Je voudrais faire remarquer que déjà chez Adice, on peut trouver un *coupé* désignant ce que nous entendons dorénavant sous ce terme : « L'action de la jambe qui en tombant chasse l'autre s'appelle Coupé » (Adice, 1859-1870a, p. 45 r).

b) *Les attitudes :*

Chez Blasis, ce sont les *attitudes* qui succèdent aux *temps de courante*. Adice les mentionne, tout comme Michel Saint-Léon dans ses carnets de 1829 et son fils Arthur dans son **exemple 11^{ème}**, *Temps de cou de pied, pas marché en avant, attitude posé derrière, et changement de pied en avant et en arrière*. J'ai déjà traité cet exercice dans le chapitre sur la coda du « pas de

deux des paysans » de *Giselle* (II, D, 3) et celui sur « La technique des pointes au 19^e siècle » (V, C, 1) puisque celui-ci commence par un relevé cinquième sur les orteils. La conception de Blasis sur l'attitude est bien connue :

Cette position particulière, que l'on nomme *attitude*, est la plus élégante, mais en même temps la plus difficile que la danse comprenne ; c'est, suivant moi, une espèce d'imitation de l'attitude tant admirée du Mercure de J. Bologne. [...] un danseur qui étudie cette attitude, et qui l'exécute bien, ne peut manquer d'être remarqué comme un homme qui a acquis les meilleures notions de son art. (Blasis, 1830, pp. 80-81)

Adice la définit ainsi : « L'action de la jambe placée à la grande position de la quatrième derrière avec le bas de la jambe un peu ramassée sur la quisse (sic) s'appelle ATTITUDE » (Adice, 1859-1870a, p. 55r).

Chez Saint-Léon, dans l'attitude croisée, un bras est en couronne et l'autre à la seconde, à hauteur d'épaule. Ce bras à la seconde est beaucoup plus bas chez Blasis, peut-être en référence à ce Mercure de Jean Bologne, ce qui influencera l'approche de cette pose chez Cecchetti (Blasis, 1830, planche II fig. 33). Le corps est très droit, contrairement aux arabesques, et la cuisse pas vraiment en dehors, privilégiant semble-t-il la direction du pied levé vers l'épaule opposée. L'exercice décrit par Saint-Léon est l'occasion de traiter en sténochorégraphie les déplacements en avant et en arrière quand il y a un épaulement. Le chemin pris sera alors une diagonale, l'épaulement décidant de la direction vers laquelle s'engager, alors que dans les exercices précédents le corps restait en face, les trajets du danseur restant parallèles ou perpendiculaires au public.

c) *Les grands ronds de jambe (Mono no aware, 9' 25'')* :

⇒ [Lien vers la reconstitution de l'exemple 7 de la sténochorégraphie](#)

J'ai omis, jusqu'à maintenant, les **exemples 7^{ème} et 8^{ème}** d'Arthur Saint-Léon, *Grand rond de jambe lent en-dehors* et *Grand rond de jambe lent en-dedans*, ceux-ci n'arrivant qu'après les attitudes chez Blasis. On part d'une troisième position épaulée pied droit devant pour relever en face en amenant le pied droit sur le cou-de-pied ; de là, la jambe de terre redescend, posant le talon gauche au sol et on développe en quatrième devant à la hauteur ; on continue avec un

grand rond de jambe en l'air en dehors ; on retire au jarret en remontant sur la demi-pointe et de là on développe lentement à la seconde à la hauteur ; on pique sous le corps pour amener le pied gauche cette fois sur le cou-de-pied et continuer par le développé quatrième et le rond de jambe, cette fois avec la jambe gauche ; on retire au jarret comme précédemment, on développe seconde toujours sur demi-pointe, avant de redescendre à la cinquième.

Quelques remarques me semblent importantes sur cet exercice. Tout d'abord, la jambe de terre s'établit à partir d'une demi-pointe ; elle atterrit, en quelque sorte, pour établir un pilier solide sous le corps. Ensuite le développé s'effectue directement de la position sur le cou-de-pied vers la quatrième. Il ne passe pas au genou, laissant le pied constamment à vue même si la ballerine porte un tutu long, comme c'était le cas à l'époque. Un relevé pied au jarret s'ensuit après le grand rond de jambe. Il faut s'entendre sur cette dénomination de jarret. Pour expliquer le terme sténochorégraphique qui lui correspond (p. 25), Saint-Léon parle d'une jambe « [...] RETIRÉE, de manière à ce que la pointe du pied de la jambe en l'air soit à CÔTÉ DU JARRET de celle qui est à terre ». Nous avons tendance à penser le retiré jarret de nos jours comme un raccourci se plaçant derrière la jambe de terre. Il me semble qu'il faille entendre là le jarret au sens strict et tel que défini par le dictionnaire de l'Académie française de 1835 : « Jarret. s. m. La partie du corps humain qui est derrière le genou, et qui lui est opposée. *Il a le jarret souple. Plier le jarret. Roidir, tendre le jarret.* » (« Jarret », 1835, p. 64).

Cette position vraiment sur le côté a plutôt disparu de notre école, peut-être parce que relevant le bassin du côté de la jambe levée. On la trouve cependant clairement identifiée chez Asaf Messerer ou chez Cecchetti (Beaumont, 1966, planche XVI, fig. 66a). Chez ce dernier elle prépare l'exécution du développé. Elle prend le nom de *passé* en Russie, puisqu'elle permet de "passer" du retiré devant au retiré derrière. Notons également le changement de jambe rapide sous le corps suivi de trois temps d'équilibre sur le cou-de-pied avant de développer l'autre jambe. L'aplomb là encore doit être établi rapidement et non se chercher. L'exercice 8 reprend l'exercice 7 mais avec des ronds de jambe en-dedans. Saint-Léon précise que cette appellation de grand rond de jambe lent est un peu usurpée car la forme correcte de ce terme serait de développer à la seconde et d'y revenir après avoir décrit un cercle complet (mouvement que l'on retrouve chez Bournonville).

d) *Les fouettés :*

Dans cette leçon type du ballet préromantique s'ensuivent les *fouettés*. Ce terme peut recouvrir bien des aspects. Ainsi, il peut désigner un *grand rond de jambe* quand il est exécuté de manière rapide, imprimant un élan à la jambe en l'air (Adice, 1859-1870a, p. 29r). Chez Meunier, il prend la signification d'un *ballonné* sans sauter. L'**exemple 13^{ème}**, noté par Arthur Saint-Léon, existe déjà chez son père et se développera chez Cecchetti ou chez Vaganova sous la forme du *grand fouetté*. Il fonctionne sur le jeu des épaulements, des contrepoids du corps, de la force de la jambe de terre à travers des relevés. Arthur était accoutumé à ces exercices depuis son enfance, assurément. Il dénomme ainsi l'enchaînement : *Grand fouetté lent, posé attitude* (p. 45) et on le retrouve sous sa forme sténographiée à la planche IV. Son père en fait cette description dans les cahiers de 1829, folio 12 recto :

Foité :

Placez vous comme pour les attitudes le pied droit devant; (on doit se lever sur les pointes appuyer le corps sur la jambe de derrière changer d'épaulement en levant le pied de devant) pliez en développant la jambe D. en avant à la 4^{me} faisant un demi port de bras, relevez sur la pointe en tendant le genou portez la jambe D. à la 2^{de} h. de la hanche; renvoyez en même tems le bras gauche en dessous, tendez le sur la ligne des épaules et le droit arrondi portez la jambe derrière en attitude le genou bien tendu, le bras droit en attitude un peu plus haut que la tête; le corps tourné un peu à gauche le talon qui est à terre bien en dehors, pliez le genou qui porte en même tems que celui qui est en l'air, rapprochez le pied droit contre la jambe le talon près du molet la pointe bien basse, et un peu sur la demi pointe, les bras ont commencé en même tems un port de bras, étant arrivés à moitié chemin et sur la ligne des épaules, se développent horizontalement, la jambe qui est en l'air se tend en avant à la 4^{me} h. de la hanche le talon gauche pose légèrement à terre et pliant dans cette position posez l'attitude à la 5^{me} le bras gauche opposé, vous pliez dans cette position et relevez sur la pointe.

Pour commencer du contrepied; en soutenant la cuisse vous rapprochez le pied qui est en attitude de la jambe qui porte, le talon près du molet la pointe bien basse, en même tems le bras qui est en attitude se baisse et commence un port de bras avec l'autre, le corps se retourne en s'effaçant du côté contraire, pliez le genou qui porte en tendant la jambe en avant à la 4^{me} et formant un demi port de bras, renvoyez le droit en dessous

[illisible tache d'encre] arrondissez le gauche à la h. des épaules en vous levant sur la pointe, portez la jambe à la 2^{de} h. de la hanche, et continuez de même que le précédent. La description qu'en fait Arthur est plus détaillée, ayant pour but d'expliquer au lecteur la partition sténochorégraphiée de l'**exemple 13^{ème}**. On relèvera toujours le phrasé précis du musicien-danseur, ainsi que l'emploi de certains termes inusités de nos jours que j'explique en amont, afin de faciliter la lecture de l'exercice :

— Demi-bras du bras gauche : le bras gauche est plié (en première mais plus haut que dans notre école actuelle).

— Bras droit en attitude : il est en demi-couronne.

— Quatrième derrière augmentée : la jambe de derrière est bien croisée.

— Quatrième devant augmentée : quatrième ouverte.

Voici maintenant le texte d'Arthur, qui décrit le même enchaînement que son père, à l'exception de quelques positions de bras :

L'EXEMPLE TREIZIÈME REPRÉSENTE : position préparatoire de jambes tendues en cinquième pied droit devant bras bas, corps épaulé à gauche.

Sur la première noire, jambe retirée à demi-hauteur demi-pointe corps épaulé à droite bras bas.

Sur les deux premiers temps de la première mesure, jambe droite en quatrième pliée le corps reste épaulé à droite, demi-bras du bras gauche l'autre tendu. Sur les deux autres temps de la mesure, jambe droite en seconde bras droit en attitude corps penché du côté opposé de la jambe qui est en l'air, signe accessoire demi-pointe. Sur les deux premiers temps de la deuxième mesure, quatrième derrière augmentée jambes pliées droite en l'air le bras droit reste en attitude, le corps épaulé à gauche. (Ce changement d'épaulement entre le mouvement de seconde et celui de quatrième derrière pliée forme une rotation de corps.)

Sur les deux noires de la deuxième mesure, position de jambe retirée jambe droite en l'air bras bas corps épaulé à droite. (Ce mouvement produit encore une rotation du corps.)

Sur les deux temps de la troisième mesure, quatrième devant augmentée, jambe en l'air et à terre pliée, les bras arrondis. Sur les deux autres temps de la troisième mesure, même position, la jambe à terre pliée, l'autre tendue, les bras ouverts en seconde.

Sur la première noire de la quatrième mesure, quatrième derrière augmentée avancée d'une ligne de plan du mouvement précédent ; jambe gauche pliée en l'air, la droite tendue sur la demi-pointe, bras gauche en attitude, le droit tendu en seconde. Sur la deuxième noire, même position avec la jambe à terre pliée. Sur la troisième noire, même position, avec la jambe à terre tendue. Enfin, sur la quatrième noire, position de jambe retirée, demi-pointe, jambe gauche en l'air, bras bas, corps épaulé à gauche, formant un changement de corps avec le mouvement précédent. Les cinquième, sixième, septième et huitièmes mesures, sont de l'autre jambe la répétition des mouvements contenus dans les quatre premières mesures.

L'exemple se termine jambes tendues en troisième. (Saint-Léon, 1852, p. 45)

L'**exemple 14^{ème}** s'exécute sur un accompagnement musical identique à l'exercice ci-dessus et est une variation sur le même thème chorégraphique, augmentant en difficulté. On rajoute, sur la deuxième et sixième mesure, un tour en attitude en dehors finissant au jarret pris en relevant à partir de l'attitude croisée sur plié, et un tour en attitude en dehors pris d'une quatrième à terre ouverte sur la quatrième et huitième mesure. Arthur Saint-Léon dénomme cet exemple comme étant un « Grand fouetté lent en tournant, posé attitude et un tour » (1852, p. 45).

e) *Temps de Chaconne* :

Adice fait suivre les fouettés par les *Temps de Chaconne* ou *fouettés ballottés*. Quel sens donner à ce pas ? On trouve bien un « grand ballotté (sic) » dans l'**exemple 12^{ème}** de Saint-Léon (Mono no aware, 10' 01", lien au-dessus). Il correspond à peu près à la définition qu'Adice donne du *ballotté posé* : « L'action de la jambe qui en dessendant (sic) vite, ou doucement de la demi, ou de la grande position de la quatrième de devant ou de derrière chasse l'autre, s'appelle Ballotté » (Adice, 1859-1970a, p. 52r). Cela en fait-il un *temps de Chaconne* ? Cesare Coppini, dans sa classe du lundi destinée à Pierina Legnani, recommande le *grand fouetté ballotté à la Hus*¹²⁰ comme troisième grand temps d'adagio et le jeudi, le *grand fouetté ballotté à la Blasis* comme deuxième adage. Mais curieusement le troisième adage du jeudi du même Coppini est dénommé *pas de Chaconne*, ce qui le différencie logiquement du *fouetté ballotté*. Le *fouetté et ballotté*

¹²⁰ Les Hus constituent une dynastie de comédiens, de musiciens et de danseurs d'origine française qui exerça une influence très importante à l'étranger, notamment en Italie. Augusto (né en 1769), qui fut formé à l'école du San Carlo de Naples, sera directeur de l'École de danse de la Scala de Milan, tandis que son cousin Pietro (1766-1833) occupera les mêmes fonctions à l'école du Teatro San Carlo de Naples en 1812. (Lecomte, 1999b, p. 95)

est aussi l'intitulé d'un exercice de Cecchetti (Beaumont, 1966, p. 176). Les *temps de chaconne* apparaissant dans les traités de danse en tant qu'exercices de cours semblent relever d'une appellation arbitraire.

Blasis cite Marino qui décrit la chaconne comme une « Danse obscène. Périssent ceux qui ont introduit cette danse indécente parmi nous ! Les habitants de la Nouvelle Castille appelaient cette danse profane *sarabanda* et *ciaccona* » (Blasis, 1830, pp. 13-14). Elle a des origines communes avec le fandango qui n'a pas meilleure réputation de par ses excès de provocation et de lascivité. En exécutant l'exercice de Saint-Léon, la morale restera sauve : il exige concentration, aplomb, attention aux directions changeantes, n'incitant pas l'esprit à se laisser aller à de mauvaises pensées ! Si chez Blasis le *temps de Chaconne* est un exercice lent, au 18^e siècle, il était composé de petits sauts, parfois agrémentés de pirouettes. Magri le décompose ainsi : jeté, ballonné, jeté, assemblé avec un quart de tour pour chaque saut et exécuté sur deux mesures. Costa, quant à lui, le décrit de cette façon : jeté, hop, pirouette avec un rond de jambe finissant avec jeté et assemblé. Dans le dictionnaire d'Antonine Meunier le *temps de Chaconne* est une autre manière de dénommer les *brisés Télémaque*. Ce qui apparaît surtout, ... c'est un certain flou sur la question ! Le terme décrit des pas bien différents dans leurs contenus, exercice d'aplomb, de saut ou de pirouette, avec forcément un accompagnement musical qui change de nature, de l'adagio à l'allegro. Adice parle lui d'un pas qui commence « très lentement et [accélère] progressivement jusqu'à l'enchaînement sauté, tout d'une haleine et sans interruption » (Adice, 1859-1870a, p. 78). Enrico Cecchetti, qui réutilise souvent des expressions de la vieille école, décrit un *pas de Chaconne* (Beaumont, 1966, p. 161) et un *pas de Chaconne Cecchetti* (*Ibid.*, p. 140) parmi ses nombreux adages. Ces exercices, exigeants, ne contiennent ni ballottés, ni fouettés... Cependant, son *temps de courante* (*Ibid.*, pp. 144-148) passe effectivement de l'adagio à l'allegro et semble correspondre bien plus aux indications d'Adice. Cet exercice n'est pas sans rapport avec l'exemple douzième de Saint-Léon. Il commence par une sorte de ballotté en avant continué par un piqué fini cinquième, de même en arrière ; un rond de jambe en dedans fini cinquième pliée qui va relever, bras en troisième, et détourner vers l'autre diagonale. Après avoir établi la coordination dans la lenteur, on reprend un pas similaire, mais sauté cette fois. Le terme *temps de courante* me semble inapproprié à cet enchaînement, si j'en crois ses descriptions détaillées au début de ce chapitre.

f) *Le quart de tour :*

Les exemples d'Arthur Saint-Léon ne décrivent pas ce *quart de tour* mentionné par Blasis et Adice. Chez ce dernier, le quart de tour évoluait vers des demi-tours et tours complets. On peut se faire une idée de l'exercice, encore pratiqué par certains professeurs, en consultant les cahiers de Michel Saint-Léon :

Autre par quart de tour musique n°4

Étant placé à la 5^{me} les bras bas, levez le talon de devant glissez-le finement contre la cheville, développez la jambe en avant à la 4^{ème} h. de la hanche enlevant les bras, portez la jambe à la 2^{de} bien soutenue en tournant un quart de tour ; baissez ensuite à la 3^{me} devant en l'air, faisant un demi port de bras du même cote que la jambe, développez la même en avant et à la 2^{de} pour faire un autre quart de tour en tendant le bras ainsi de suite quatre fois pour faire un tour, posez la jambe derrière à la 5^{me} levez le pied de devant pour faire du coté opposé. Vous ferez ensuite le contraire en levant le pied de derrière pour tourner en dedans on tend la jambe derrière à la 4^{me} h. de la h. et on la retourne en dehors en la portant à la 2^{de} bien tendue, et soutenue en tournant un quart de tour quatre fois de même pour un tour, posez la jambe devant, levez celle de derrière pour recommencer du contrepied. (1829, folio 9 verso)

Avec le *quart de tour* se clôt cette longue et difficile série des exercices d'aplomb. Si la recherche véritable de cette gymnastique compliquée était bel et bien l'accession à la grâce, l'assurance et la stabilité du corps en étaient les conditions, nécessitant les combinaisons hardies et ardues que nous venons d'énumérer.

3. Pas de Bourrée :

Chez Blasis, les pas de bourrée précédaient les pirouettes. Chez Arthur Saint-Léon, c'est l'inverse. Ils sont traités dans les **exemples 19^{ème}** et **20^{ème}** (planche VII), accompagnés tous deux par le même allegro en 2/4.

Le premier exercice se compose de *Pas de bourrée dessus en avant et pas de bourrée dessous en arrière*. Ils s'exécutent en faisant deux pas sur demi-pointe, et le troisième sur plié. Les jambes doivent se lever à la demi-hauteur à chaque fois et le corps se penche en opposition à la

jambe qui se lève quand on plie, ce qui donne au pas l'apparence d'une oscillation de métronome ou d'essuie-glace. Il a aussi un aspect de ballotté à la seconde, lui conférant un caractère différent de nos pas de bourrée modernes, qui insistent en général sur le croisé des cuisses et le travail des adducteurs. Le pas finit par un petit assemblé fini sur jambes tendues.

Les explications de l'auteur montrent bien, là encore, la visée didactique de ces enchainements, destinés avant tout à détailler certains points de sa sténochorégraphie. L'exemple se sert du signe indiquant d'« allonger » dans une direction donnée et des symboles exprimant l'action de « poser dessus », ou bien de « poser dessous ». Cela suffit pour noter les déplacements. Le mouvement d'avancée ou de recul du pas n'étant lié qu'à la succession des *posés dessus* ou *dessous*, aucun signe supplémentaire pour porter le mouvement en avant ou en arrière ne sera nécessaire. On remarque à l'occasion que Saint-Léon n'utilise pas le terme *descendre*, en vogue dans l'école française actuelle, ou *remonter*, pourtant déjà présent chez son père (Saint-Léon, M., 1829, folio 25 v).

L'exemple vingtième est une version allongée du précédent enchainement. Saint-Léon y ajoute des *pas de bourrée dessus et dessous, dessous et dessus*, exécutés deux fois, suivis de quatre *pas de bourrée* toujours *dessous* ; puis les huit dernières mesures inversent le processus : le danseur exécute des *pas de bourrée dessous et dessus, dessus et dessous*, deux fois, puis quatre *pas de bourrée* toujours *dessous*. Tous ces pas de bourrée se font sur demi-pointe. Cette série permet aussi à Saint-Léon de mettre en application le signe sténochorégraphique servant à indiquer les répétitions. Il évite de surcharger inutilement les portées. Arthur recycle à cet effet le symbole utilisé en musique (deux points placés de part et d'autre d'un trait oblique) pour indiquer de *poursuivre de la même façon*, accompagné de l'indication en italien « come sopra ».

On remarque différentes manières d'épeler le *pas de bourrée* suivant les anciens recueils de danse. On peut s'étonner de l'orthographe *pas de bourré* adoptée par Desrat dans son dictionnaire de 1895 (pp. 65-66). Il nie pour sa part tout rapport entre ce pas et la danse auvergnate du même nom. Chez Feuillet, à la *Table des pas de bourée, ou fleurets* (1700, pp. 63-70), on le rencontre déjà sous de nombreuses variantes. On y expose des *pas de bourées* ouverts (finis pointé ou pas), battus, en tournant ... Le pas de base se décompose en trois phases également, commençant par un pas plié puis relevé (demi-coupé), suivi de deux pas. On retrouve ces variations sur le même thème chez un Michel Saint-Léon (voir 1830a, folio 2v par exemple), ce qui nous éclaire ainsi non seulement sur les développements de la *Belle danse* mais aussi sur l'art de dentellerie qui caractérisait le style chorégraphique de son fils.

Pierre Rameau nous renseigne sur la différence entre *pas de bourée* et *fleurets* : le premier est composé d'un *demi-coupé*, un pas marché sur la pointe du pied suivi d'un *demi-jetté* (parce qu'il n'est sauté qu'à demi). Le pas nécessitait beaucoup de cou-de-pied pour le faire aisément et on le simplifia en faisant des *fleurets*, soit un *demi-coupé* suivi de deux pas marchés sur la pointe des pieds (Rameau, 1725, pp. 122-123). La définition donnée par Rameau du *fleuret dessus et dessous* est vraiment proche de notre conception actuelle du *pas de bourrée* du même nom, mettant à nouveau en relief les liens qui unissent la *Belle danse* et la danse classique :

[...] si vous voulez faire un pas de Bourée ou fleuret dessus & dessous, en revenant du côté gauche, le droit étant à la première position, vous pliez sur le pied gauche en ouvrant les genoux, & étant pliez vous croisez le pied droit devant vous jusqu'à la cinquième position, & vous élevez dessus ; ensuite vous portez le pied gauche à côté à la deuxième position & le droit se croise derrière à la cinquième position, ce qui fait l'étendue de votre pas. (*Ibid.*, pp 124-125)

Il est intéressant de souligner le sens du détail de Rameau, dans l'exécution des pas qu'il décrit, toujours guidé qu'il est par une attention au goût, au raffinement et à une précision qui fera la marque de la danse française. On peut dire que cette recherche de qualité dans le pas de liaison fait encore l'objet d'une attention particulière dans l'école actuelle, malgré les tendances vers le spectaculaire que favorisent les concours et la globalisation.

Notons que la méthode Vaganova privilégie les pas de bourrée raccourcis sur le cou-de-pied, ce qui tend à ralentir leur exécution et donne lieu à des enchainements très différents de ceux pratiqués, par exemple, à l'École de danse de l'Opéra de Paris. La pédagogue russe considère cette technique comme étant d'influence italienne. Elle l'adopta par la pratique, lui trouvant plus de relief.

4. Les pirouettes :

« On vit chaque berger, dans sa danse nouvelle,
» Fidèle à la pirouette, encor plus qu'à sa belle ;
» Sur l'olympé étonné, pirouetta Jupiter,
» Et Mars, près de Vénus, tourna deux fois en l'air.

- » [...] Mais fuyez sur ce point un ridicule excès ;
- » Et n'allez pas, faisant pirouette sur pirouette,
- » Quand j'attends un danseur, m'offrir une girouette.

- » La danse à l'Opéra doit enchanter les yeux,
- » Et non les effrayer par des tours périlleux. » (Despréaux, 1806, p. 227)

Ce seraient Mlle Anne Heinel ainsi qu'un danseur nommé Ferville, arrivant de Stuttgart en 1766, qui auraient mis les pirouettes à la mode à Paris. Ils furent très vite imités. Celles-ci existaient cependant bien avant puisque l'on trouve une *Table des piroüettes* chez Feuillet (1700, PP. 82-83). On les pratiquait sur les deux pieds, à partir de la seconde, de la quatrième, battues, à deux tours... On peut donc considérer que Mlle Heinel en fit surtout une spécialité. Elle était une élève de Lépi et de Noverre. Bien qu'étant une danseuse noble, participant du même "genre" que son futur époux, le grand Gaëtan Vestris, elle prenait goût à ces fantaisies giratoires dans lesquelles elle excellait. Les pirouettes remplacèrent ainsi les équilibres car on voyait auparavant des danseurs s'arrêtant en scène pour exhiber la solidité de leur aplomb pendant dix à douze mesures, évoquant pour Despréaux la fable de Siméon le Stylite, qui resta sur une jambe pendant quarante ans.

Adice en donne cette définition : « L'action de faire un ou plusieurs tours sur une même jambe s'appelle PIROUETTE. Il y a les tours en dehors (vers l'arrière) et les tours en dedans (en avant) et les mouvements de rotation s'exécutent sur la demi-pointe de la jambe posée par terre » (1859-1870a, p. 57r). Aussi, il répertorie très précisément les possibilités offertes par cet art spécial (de la page 57r à la page 78r du tome 1 de son œuvre), et je reporte ici la liste par lui établie, plus méthodique que celle de Carlo Blasis dans ses traités.

Il différencie les pirouettes sur le "coud-pied"¹²¹, les pirouettes à la grande position de la seconde, les pirouettes en attitude, en arabesque ; s'ensuivent les pirouettes à double exécution, soit la pirouette en seconde serrée sur le coud-pied (de la seconde on abaisse rapidement le pied vers le cou-de-pied dans un même mouvement) ; la pirouette en seconde serrée en attitude (c'est le même principe mais la jambe passe de la seconde à l'attitude) ; la pirouette en seconde serrée en arabesque ; la pirouette en arabesque serrée en attitude ; la pirouette à grand rond de jambe

¹²¹ Équivalent de la *troisième demi-position* dans son système, fonctionnant sur les positions dérivées.

fouetté (en partant de la seconde, appliquer un mouvement rapide à la jambe en l'air pour l'emmener derrière) ; la pirouette à rond-jambe (sic) consistant à exécuter des ronds de jambe en l'air à la demi-hauteur durant la giration ; la pirouette à petits battements (ornementée de petits battements sur le cou-de-pied). Toutes ces pirouettes s'exécutent tant en dehors qu'en dedans. La pirouette renversée (p. 74r), elle, ne s'exécute qu'en dedans : après avoir filé des pirouettes en dedans sur le cou-de-pied on développe la jambe à la grande position de la seconde tout en cambrant le corps en arrière (cinquième position du torse pour Adice). La pirouette à la seconde renversée, qui ne s'exécute qu'en dedans elle aussi, est à peu près similaire : elle commence à la seconde pour se continuer sur le cou-de-pied et redéveloppe à nouveau à la seconde tout en cambrant le dos en arrière. La pirouette en quatrième renversée, elle aussi du même ressort, démarre en quatrième derrière pour descendre, dans le même mouvement de rotation, sur le cou-de-pied devant et redéveloppe seconde à la hauteur avec le corps cambré. La pirouette en attitude renversée est similaire à la précédente mais se prendra à partir de l'attitude au lieu de la quatrième derrière. La pirouette en arabesque renversée s'exécute de la même manière, mais démarrera en arabesque, le corps penché en avant donc, selon la technique propre à cette époque.

On s'aperçoit de la haute difficulté de certaines de ces pirouettes. La période postrévolutionnaire avait considérablement fait progresser les techniques de giration. Déjà en 1820, Carlo Blasis y consacre le chapitre 7^e de son *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*. Il admire les danseurs modernes non seulement pour leurs prouesses, mais aussi pour le goût qu'ils déploient dans leur exécution. Les pirouettes et les enchainements deviennent très variés. Au siècle précédent, qui excellait dans le genre grave, on se limitait à *trois tours sur le coude-pied* (sic), mais en ces temps nouveaux on file déjà trois à quatre tours à la seconde. Blasis considère Vestris comme l'initiateur de ces girations diversifiées. Il voit l'en dehors et la souplesse comme étant nécessaire à leur exécution et insiste sur la nécessité de la grâce des positions. Il se présente comme étant lui-même un "pirouetteur" doué, innovant, et nous décrit des exploits que nous sommes plus accoutumés à voir dans les concours de patinage artistique que sur des scènes d'opéra (comme cette pirouette démarrant par quelques tours en seconde position avant que de passer en arabesque en inclinant fortement le buste en avant). Les carnets de Michel Saint-Léon contiennent également de nombreux exemples centrés sur les tours, témoignant de l'exploration des multiples possibilités qu'offrait cet exercice.

a) *Temps de pirouette :*

On commence par les *temps de pirouette*. Ils sont destinés à tester l'aplomb avant les pirouettes proprement dites. Arthur en offre un spécimen sténochorégraphié avec son **exemple 15^{ème}**. Sur un 4/4 modéré il nous décrit un exercice d'une grande difficulté qu'il dénomme ainsi : *Temps de pirouette relevé à la seconde, posé en cinquième sur l'orteil, préparation, deux ronds de jambes en l'air en dehors ; port de bras ; revenez en seconde, posé derrière, rond de jambe en dedans fini attitude.*

Il s'agit d'une préparation aux pirouettes en dehors à la seconde et aux pirouettes en attitude en-dedans. On démarre cinquième pied gauche devant ; on relève sur le pied droit en seconde demi-hauteur pour aller plier à la seconde, on relève à nouveau mais avec la jambe gauche à la seconde à la hauteur (cela constitue le *temps de pirouette*) ; On descend la jambe gauche pour monter sur pointes en cinquième position (ce qui n'en fait pas nécessairement un exercice composé pour une ballerine. Les hommes ont pratiqué la montée sur pointes sans se servir des chaussons qui facilitent cette technique, comme nous en avons discuté dans le chapitre précédent). On plie ensuite cinquième pour un double rond de jambe en dehors de la jambe gauche en sautant et en atterrissant sur une jambe tendue ; de là on pivote d'un quart de tour sur la gauche en retirant la jambe gauche et on va en quatrième à terre pliée, profil au public, en amenant les bras en préparation de pirouette, bras droit plié ; on revient en face par un quart de tour en dedans, en amenant la jambe gauche en attitude derrière, bras en première ; on exécute un quart de rond de jambe de la jambe gauche à la hauteur pour aller à la seconde ; on remonte en cinquième sur pointes, pied droit devant, et on plie cinquième ; on saute pour exécuter un rond de jambe l'air en dedans de la jambe gauche suivi d'un quart de rond de jambe en dedans pour aller en quatrième croisée à la hauteur, se continuant par un retiré (ce dernier mouvement doit se faire de manière très liée, en restant en l'air) ; à l'atterrissage, sur jambe tendue, on amène la jambe en attitude ouverte derrière ; on reprendra le tout de l'autre jambe.

Le père d'Arthur décrit déjà des *tems de pirouette*, moins compliqués, certes :

on se place à la 5^{me} les bras bas. 1^{er} tems. Vous levez les bras à la h. des épaules en vous levant sur la pointe de derrière dégagez la jambe de devant à la 2^{de} en l'air.

Deuxième tems, posez le pied à la 2^{de} un peu en avant vous rapprochez le talon de derrière afin qu'il soit sur la même ligne que l'autre, en même tems vous arrondissez le bras, un peu en avant, du même côté que vous avez dégagé le pied à la seconde, et

observant qu'il soit toujours à la h. des épaules, sur la même ligne que l'autre que vous tendez et poussez un peu en arrière, le corps bien droit et les reins sur les hanches. Troisième tems, vous tendez les genoux en levant la jambe à la 2^{de} et à la h. de la hanche et sur la pointe, en même tems vous tendez le bras toujours à la h. des épaules et sur la ligne de la jambe, posez la jambe derrière et opposez le bras ; pour en commencer un autre vous développez le bras qui est en attitude et vous vous appuyez sur le pied de derrière pour le contrepied. (Saint-Léon, M., 1829, folio 6 verso)

L'**exemple 16^{ème}** complique l'exemple quinzisième par le rajout de deux pirouettes en dehors à la seconde à la hauteur après le temps de pirouette (première et cinquième mesures), et de deux tours en dedans en attitude bras en première (comme dans les exercices d'Auguste Bournonville), pris de profil (troisième et septième mesure). Beaucoup de détails peuvent étonner dans cet exercice. Certes, Spinoza nous l'avait dit, nous ne savons pas vraiment ce que peut un corps, et peut-être pas ce que pouvait faire celui-ci à travers les classes extrêmement difficiles décrites par les maitres de danse de cette époque. Arriver à monter sur pointes en cinquième à la fin d'un double tour à la seconde sur demi-pointe est un exploit que je n'ai jamais vu faire... Un double rond de jambe en dehors sauté finissant sur une jambe tendue¹²² effraierait probablement pas mal de kinésithérapeutes et leur amèneraient aussi quelques clients si l'exercice était amené à être répété fréquemment ! On remarquera également la difficulté du dernier saut fini attitude qui clôture l'exercice.

b) *Les pirouettes à pied plat :*

L'**exemple 17^{ème}**, composé sur un 4/4 andante, décrit un exercice de pirouettes inusitées de nos jours. Saint-Léon le décrit ainsi : *Jeté battements, tournez deux tours, temps de pirouette, pirouette à battements, temps de pirouette, pirouette à ronds de jambes.*

C'est un pas curieux de pirouettes à pied plat agrémentées de petits battements sur le cou-de-pied et de ronds de jambe (j'ai abordé précédemment les pirouettes à pied plat lors de l'analyse du pas de deux sténochorégraphié de *Giselle*). À noter que Saint-Léon utilise, comme Adice la

¹²² Il convient de prendre avec circonspection l'atterrissage sur jambe tendue. Les systèmes de notation du mouvement souvent ne stressent pas le pli de l'atterrissage, mais seulement celui aidant à la propulsion. C'est le cas de Feuillet par exemple, dans ses tables d'entrechats. Jacqueline Challet, sur la partition de la variation du miroir de *Faust*, omet également le pli de l'atterrissage à certains endroits, notamment pour les petits sauts (p. 12).

plupart du temps, le mot *pirouette* au singulier, même s'il y a deux tours. Ce terme semble donc signifier le fait de tourner tandis que le mot *tour* informe sur le nombre de girations. Une pirouette est composée de tours.

On commence cinquième pied droit devant ; on dégage celui-ci à la seconde demi-hauteur, les bras en préparation, bras gauche plié en première, bras droit tendu ; on pose le pied droit devant le gauche pendant que celui-ci exécute de nombreux petits battements sur le cou-de-pied, les bras étant en position préparatoire puis remontant en première sur la cinquième croche de la première mesure ; sur la deuxième mesure, on exécute deux tours sur la gauche tout en continuant les petits battements sur le cou-de-pied et en ouvrant les bras à la seconde (on peut imaginer ces tours comme étant une promenade rapide puisqu'il sont pris sans élan ou presque) ; sur la dernière croche de la deuxième mesure, on relève sur la jambe droite, jambe gauche à la seconde demi-hauteur ; on plie en seconde position, bras en 3^e en bas, pour recommencer deux tours en dehors à gauche en faisant à nouveau des petits battements sur le cou-de-pied durant une mesure (on peut supposer que cette fois-ci les tours doivent s'exécuter vraiment comme une pirouette, en les *filant* donc, puisqu'ils sont pris à partir de la seconde position et bénéficient de l'élan des bras) ; on lève le pied à la seconde demi-hauteur ; on plie à nouveau à la seconde et on repart pour deux tours à gauche, cette fois en faisant trois ronds de jambe en dehors sur chaque tour, les bras étant à la seconde ; on relève seconde demi-hauteur et on plie sur la jambe droite dans cette même position pour poser le pied gauche devant le droit ; celui-ci se porte immédiatement sur le cou-de-pied pour exécuter des petits battements avant que de tourner deux tours à droite ; on reprend ainsi le même enchaînement du côté opposé ... ; on finit en cinquième pied gauche devant.

Ce sont donc des tours répétés sur la même jambe de terre, tandis que la jambe libre démontre beaucoup de vivacité. Chaque rond de jambe doit s'exécuter sur une double croche. Le torse est obligé de vraiment accepter la rotation pour adhérer au rythme de la musique.

c) *Changements de pieds et pirouettes sur le cou-de-pied :*

L'**exemple 18^{ème}** décrit un exercice de pirouettes en dehors à partir d'un échappé à la seconde. Celui-ci, moins surprenant, s'exécute sur un 2/4. Saint-Léon le définit ainsi : *Trois changements de pieds, échappé, pirouette sur le cou de pied, posez devant et de même de l'autre jambe.* On commence cinquième pied droit devant pour plier et exécuter trois changements de pieds ; on

échappe à la seconde, en amenant les bras en position de préparation de pirouette (bras gauche en première, le droit étant à la seconde) ; on file quatre pirouettes à gauche, sur le cou-de-pied devant, bras bas ; on ferme cinquième pied gauche devant pour reprendre trois changements de pieds et à nouveau échappé seconde, cette fois-ci pour quatre pirouettes à droite ; on finit en quatrième pied gauche devant.

Nous pratiquions un exercice similaire dans la classe de Michel Renault, à l'école de danse de l'Opéra de Paris. Cependant, notre professeur n'exigeait que trois pirouettes, au genou toutefois, qui étaient prises de la quatrième position. Notons également que dans les échappés, la seconde est définie en l'air avant d'atterrir au sol. Dans les changements de pieds c'est la première position qui est définie en l'air avant d'atterrir cinquième. Les pirouettes trouvent leur élan dans l'épaule, qui est noté sur la partition.

Voici donc les trois exemples consacrés aux pirouettes par Saint-Léon. On remarque qu'il commence par les grandes, tours en attitude et en seconde, ce qui semble avoir été l'ordre établi par la tradition à cette époque. Adice les fait se succéder de la même manière (1859-1870a, p. 79). Il spécifie également que les pirouettes sont d'abord exécutées « en face », plusieurs fois, puis d'*aplomb* (c'est-à-dire sans les filer), avant de les filer.

Nous avons déjà exploré en partie la transcription de la variation du cavalier de *la Vivandière* établie par Saint-Léon. Elle nous a renseigné sur certains attendus de la danse masculine à cette période. Les pirouettes y sont nombreuses, prises tantôt de la seconde position (trois fois trois tours en dehors finis à genou), tantôt de la quatrième (trois tours en dehors finis cinquième sur jambes tendues), ou encore de la seconde à la hauteur (finissant par cinq tours sur le cou-de-pied terminés en cinquième). La notation omet le signe de la demi-pointe, ce qui impliquerait que le danseur les exécutait presque à pied plat. Cette manière de faire persista longtemps dans la danse masculine. On peut en voir des exemples dans les films des années cinquante, les danseurs exécutant ainsi une dizaine de tours (voir Clifford, 2017, 3'15'' ou Sam Francis, 2017, 7'49'').

5. Exercices de pointes :

L'**exemple vingt-unième** décrit par Saint-Léon est un exercice de pointes, exécuté sur un 2/4 moderato : Deux temps de cou-de-pied en épaulant le corps, relevé sur le cou-de-pied et sur

l'orteil posé derrière, idem de l'autre jambe, 2 fois temps de cou-de-pied relevé sur l'orteil la jambe à demi-hauteur, posé derrière, plié, idem de l'autre jambe.

J'ai déjà commenté cet exercice dans le chapitre consacré à la technique des pointes au 19^e siècle, aussi je ne m'y attarderai pas. Il s'agit de deux échappés sur pointes à la seconde, suivis de deux retirés sur le cou-de-pied en remontant ; puis on répète les échappés à la seconde et on exécute deux sissonnes sur pointe à la seconde demi-hauteur, en remontant également. Le tout se fait ensuite en descendant. Quand la ballerine descend, la position du retiré sera sur le cou-de-pied derrière. Les bras s'ouvrent au public sur chaque retiré et sur chaque sissonne sur pointe en remontant. Saint-Léon parle de « bras bas, dits au public corps de face ». On peut donc imaginer qu'ils sont plus bas que pour un jeté attitude à la Bournonville par exemple.

Blasis, dans ses traités de 1820 et de 1830, ne mentionne pas d'exercices spéciaux consacrés aux pointes. On sait pourtant l'importance que prendra cette technique en Italie, notamment quand le maître de ballet prendra la direction de l'école de la Scala de Milan. Adice également ne s'attache qu'à la demi-pointe dans ses écrits, déplorant la disparition de cette difficulté parmi les autres dérives que connaît l'école française dans les années 1850.

6. Les allegros et les temps de vigueur :

Saint-Léon donne ensuite des exemples d'exercices de saut. Les *temps de vigueur* constituaient le principal de la technique masculine et étaient destinés à mettre en évidence la force de l'interprète mâle, revanche du danseur sur tous les autres avantages de la femme pour Bournonville (2005, p. 136). Il s'agit là principalement de sauts battus. Le maître danois conseillait de les mélanger avec des pas terre à terre afin d'éviter l'« extrême », contraire au bon goût.

a) *Le brisé Télémaque (Mono no aware, 12' 29'')* :

⇒ [Lien vers la reconstitution des exemples 22 et 23 de la sténographorégraphie](#)

Le brisé Télémaque est un pas qui tire son nom du ballet *Télémaque dans l'isle de Calypso*, un des grands succès de Pierre Gardel créé en 1790. Auguste Vestris a interprété ce Télémaque

échoué sur l'île de la nymphe mais il semble que Pierre Gardel lui-même ait dansé le rôle. L'ouvrage fut représenté la bagatelle de quatre-cent huit fois à l'Opéra de Paris (Guest, 1976, p. 336).

Arthur Saint-Léon n'est pas avare en démonstration de *brisés Télémaque*. Il nous en offre trois **exemples**, là aussi du plus simple au plus compliqué, qui portent les numéros **vingt-deux**, **vingt-trois** et **vingt-quatre** (planches IX et X, pp. 53-54). Le premier donne sans doute une certaine compréhension de ce que Bournonville appelait le *placé* dans son *Traité* de 1848. Il faisait de cette notion, aujourd'hui disparue (le *placé* n'est pas le placement), un principe fondamental de la danse. Il écrit à son sujet : « La première condition de l'école est le Placé, c'est-à-dire de savoir porter la tête, les épaules, les bras et tout le haut du corps de manière à qu'il en naisse, d'accord avec le mouvement des jambes, cette harmonie et ce calme artistique qui constitue la seule et véritable grâce » (Bournonville, 2005, p. 130). Bournonville parle donc de coordination, d'un accord entre les mouvements du haut et du bas du corps. C'est ce qu'établit l'**exemple 22^{ème}**, qui n'est pas battu, mais doit être précis dans ses déplacements et ses ports de bras. La partition de Saint-Léon nous renseigne sur tous ces aspects. L'exercice s'exécute sur un $\frac{3}{4}$ indiqué *moderato*. On exécute successivement un assemblé fermé derrière, un changement de pied et un changement de pied de volé, puis un assemblé fini devant, un changement de pied et un changement de pied de volé. On reprend alors de l'autre côté. Après les trois premiers temps, l'assemblé fini devant se fait en remontant tout droit vers le fond de scène. Par conséquent, l'enchaînement remonte de façon notable dans sa totalité puisque l'action se répète trois fois. Sur chaque assemblé les bras s'ouvrent vers le public. On trouve cette position dans la *Table des signes sténochorégraphiques* au chapitre des demi-bras : *les deux bras (dits au public) en avant*. Ils sont donc plus hauts que dans l'exercice de pointes décrit précédemment. Cette dénomination est bien utile même si elle a disparu du vocabulaire de la plupart des cours de danse. Le *grand jeté en avant en attitude croisée*, que l'on retrouve fréquemment chez Bournonville, s'exécutait généralement avec ce port de bras, et non bras à la seconde comme on le voit souvent de nos jours. Dans un geste d'offrande, les mains accentuent leurs supinations en se dirigeant vers le public, intensifiant la projection du danseur vers les spectateurs.

Saint-Léon précise aussi les épaulements. Si le premier assemblé s'exécute le corps en face, le deuxième (celui qui remonte) atterrira dans un épaulement croisé. Après les trois séries de ce mouvement, on rajoute un assemblé fermé derrière, un changement de pied, un échappé en seconde qui sert de préparation pour quatre pirouettes en dehors à gauche sur le cou-de-pied.

Celles-ci devront être bien contrôlées puisque finissant sur une jambe de terre tendue, la jambe gauche étant en quatrième derrière bien croisée. Les bras sont à nouveau au public.

L'**exemple 23^{ème}** reprend le même exercice, sur la même musique (que l'on peut imaginer extraite du ballet de Pierre Gardel), mais tous les pas sont battus. On exécutera un *brisé en avant*, suivi d'un *entrechat quatre* et d'un *entrechat cinq*, ou plus exactement d'un *entrechat à cinq* tel que le dénomme Arthur Saint-Léon. Il s'agit, dans notre vocabulaire actuel, d'un entrechat quatre de volée. Cela mérite d'être souligné car un discours assez répandu, et c'est celui notamment, nous le verrons, d'Antonine Meunier, impute à la manière dont la danse classique s'est répandue à l'étranger les changements d'appellation des pas qui se sont ensuivis : une danse victime de son succès en quelque sorte et voyant son langage déformé par des pratiquants qui n'en comprenaient pas toujours le sens. Hors l'*entrechat à cinq* que Saint-Léon à la fois nomme (p. 54) et décrit par la notation (planche IX) est celui compris sous cette même appellation par les Russes ou les Américains : un entrechat quatre fini sur une jambe. Cet exemple pour mettre en relief la non-pérennité du vocabulaire de la danse au sein même de notre école, ce qui arrive d'ailleurs à tous les langages, capables de glissements de sens au cours de leurs usages. Nous avons croisé de nombreux exemples de ces modifications au cours de ces recherches.

Mais finissons notre exercice. Il se poursuit par un brisé en arrière dont la trajectoire n'est pas en diagonale mais remonte tout droit vers le fond de la scène, comme dans l'exemple 22, et à nouveau un entrechat quatre et un entrechat cinq. Après avoir repris cet enchaînement encore une fois vers la gauche puis vers la droite, le pas se finit par une préparation en échappé seconde pour quatre pirouettes en-dehors, à droite cette fois-ci.

L'**exemple 24^{ème}** complique encore ces *brisés Télémaque*, les *entrechats à quatre* devenant des *entrechats à six* et les *entrechats à cinq* des *entrechats à sept*. Il s'agit là d'un pas d'une haute virtuosité qui demande une technique de batterie poussée. Celle-ci était apparemment déjà très développée au milieu du 19^e siècle. Ces exercices de plus en plus difficiles, mais très cohérents dans leur progression, permettent à Saint-Léon d'expliquer la logique inhérente aux pas battus :

Tous les entrechats, brisés, gabrioles (sic), etc., enfin tous les temps battus de la danse consistent EN UN MOUVEMENT FONDAMENTAL, COMPLIQUÉ d'un, deux, trois ou plusieurs MOUVEMENTS BATTUS devant ou derrière.

Ainsi les brisés de Télémaque servent parfaitement d'appui à cette assertion. (Saint-Léon A, 1852, p. 54)

Je reviendrai sur le *brisé Télémaque* au chapitre suivant, puisqu'Antonine Meunier en donne elle aussi une explication dans ses écrits.

b) *Les jetés en tournant :*

L'**Exemple 25^{ème}**, composé sur un allegro en 2/4, est plus un exercice de "ballon" que de vigueur, l'aspect battu de ce pas étant réduit à deux *cabrioles* et à un *temps de cuisse*. Il demande en revanche une qualité certaine de rebond et de légèreté. Il se décompose ainsi : *Jeté en tournant, jeté dessus, cabriole, glissade, gabriole (sic), pas tombé, temps de cuisse fini sur le cou-de-pied devant.*

Saint-Léon précise que le jeté en tournant est très fréquent dans la danse. Le pas décrit par la sténochorégraphie (planche X) est plus proche du *jeté avec déplacement sur le côté avec un demi-tour* de l'école Vaganova (Vaganova, 2014, p. 134) que des pratiques actuelles de l'école française, qui lui préfère les *emboités en tournant*, assez similaires¹²³. Ces jetés se déplacent constamment et donne l'occasion à Saint-Léon de mettre en usage le signe accessoire « allonger ».

La première partie du pas, deux jetés en tournant pris par la seconde, se déplace et tourne vers la droite. Après un troisième jeté fini de profil en attitude derrière, le danseur exécute une *gabriole derrière*, tel que l'orthographe l'ouvrage. Au moment de l'appel, elle se prend à partir de cette attitude demi-hauteur ; la jambe arrière se tendra et s'élèvera à la hauteur au moment du battu, puis redescendra en se pliant à l'atterrissage. Cette prise d'appel avec les deux jambes pliées et l'extension des genoux lors du battu constituait également la manière de faire les cabrioles de l'entrée des paysans de *Giselle* que nous avons détaillée plus haut.

La définition de la *glissade* qui suit n'est en rien similaire à notre terminologie moderne. Il s'agit d'un piqué en arrière, tout en amenant la jambe libre en seconde position diminuée à la demi-hauteur. Peut-on comprendre approximativement ce mode d'exécution comme une extension de la définition de la *glissade* par Compan ?

¹²³ Le jeté avec déplacement de Vaganova implique un dégagé à la seconde qui aide à propulser le corps sur le côté, contrairement à l'emboité en tournant qui reste plus sur place. Saint-Léon décrit ce même dégagé en sténochorégraphie. Les bras restent cependant simplement en bas chez le maître français.

[...] Si vous voulez faire des Glissades en allant du côté droit, il faut plier sur le pied gauche pour faire un demi-coupé du pied droit, en le portant à côté, à la deuxième position ; et en vous élevant dessus, vous tirez le pied gauche en même temps derrière, jusqu'à la troisième position, [...]. (Compan, 1787, p. 165)

On pose ensuite le pied droit dessus pour reprendre la même cabriole derrière. Après l'atterrissage en attitude ouverte, le corps se redresse en cinquième en l'air, revenant vers le public, pour atterrir sur la jambe gauche, le pied droit étant sur le cou-de-pied devant (il s'agit donc d'un *jeté* assorti d'un quart de tour).

Vient ensuite le temps de cuisse, suivant la terminologie Léonienne, qui n'a rien à voir lui non plus avec ce que nous dénommons ainsi de nos jours. On avance en glissant le pied droit pour finir en *attitude derrière demi-hauteur* ; puis on repousse le sol de la jambe de terre tandis que l'autre vient la battre et derrière et devant, ce qui constitue le *temps de cuisse* ; on retombe sur la jambe droite tout en plaçant le pied gauche sur le cou-de-pied. On recommence toute la combinaison sur la gauche. Le temps de cuisse définit donc ici un saut, se propulsant et atterrissant sur la même jambe, pendant que la jambe libre la bat par deux fois. On est bien loin des exécutions et des définitions modernes de ce pas ...

c) *Pas terre à terre :*

L'**exemple vingt-seizième** d'Arthur Saint-Léon vient clore la série des démonstrations (planche X). Composé sur un allegro en 2/4, il a la particularité de commencer et de finir en cinquième de dos. Cet exercice semble destiné à donner un exemple du signe sténochorégraphique « 1/2 », qui indique qu'effectivement le danseur tourne le dos au public. Ce petit enchaînement enjoué et dansant semble inspiré de la danse de caractère. Nous avons souligné déjà le goût du chorégraphe pour les danses populaires qu'il avait eu l'occasion d'explorer dans l'Europe entière, à travers ses nombreux voyages. L'exercice, ne sautant pas beaucoup, demande surtout de la précision rythmique. On pourrait presque le mettre dans la catégorie des *temps terre à terre* que Blasis, dans sa leçon type, plaçait entre les pirouettes et les temps de vigueur.

Il est intéressant de relever là encore certains termes employés par Saint-Léon pour décrire cet enchaînement. Il le décompose ainsi : *Assemblé le dos au public, temps levé sur le cou-de-pied en tournant un demi tour en l'air, glissade en tournant, avec un autre demi-tour, temps levé et coupé dessous ; le tout répété deux fois de chaque jambe.*

On commence en cinquième de dos pied droit devant ; on exécute un assemblé de la jambe droite, finissant le même pied devant ; on fait un demi-tour sur la droite au moyen d'une petite sissonne finie le pied droit sur le cou-de-pied ; on pique sur ce pied tout en amenant la jambe gauche seconde demi-hauteur et en exécutant le début d'un demi-tour, ce que Saint-Léon dénomme *glissade en tournant* ; le demi-tour se continue par un *coupé dessous*, préparant un petit temps levé à la seconde, et un autre coupé pour assemblé à la seconde ; on reprend le tout de l'autre côté. À noter qu'en détaillant cet exemple, Saint-Léon emploie indifféremment les expressions « posé dessous » ou « coupé dessous ».

7. Avant la douche (ou l'ablution plus probable au lavabo) :

Il convient de ne pas oublier l'importance des *entrées* dans l'enseignement de cette époque. Les carnets de Michel Saint-Léon abondent d'exemples, même si son fils n'en mentionne pas dans son recueil de sténochorégraphie. Le danseur ou la danseuse était encouragé à trouver son style propre, selon les dons que la nature lui avait octroyés. Adice nous parle de l'exécution *d'entrées de ronds de jambe, d'entrées de fouettés ...*, comme complément aux exercices fixés par la tradition. On pouvait choisir son entrée, à la fin du cours, afin de la maîtriser et de donner à sa danse un cachet spécial : « [...] chaque exécutant choisissait celle qui lui semblait propre à ses dispositions et s'y donnait spécialement pour la perfectionner, afin de se créer par ce moyen un genre de danse et d'exécution spécial à soi » (Adice, 1859-1870a, p. 80)¹²⁴. Contrairement à une idée de la danse classique qui encouragerait une forme de clonage, il est important de rappeler cette forme d'attention au talent naturel, dans certaines approches traditionnelles, et dont un Balanchine ou un Petipa se sont faits les héritiers. Ils n'exigeaient pas de leurs danseurs d'être également performants dans toutes les possibilités techniques que génère cette danse mais adaptaient leurs chorégraphies à leurs interprètes.

Blasis parle plus d'*enchaînemen* (sic) que d'entrée, mais il est clair que la conception en est similaire. Il nous dit, dans son traité de 1820 : « Les enchaînemens sont innombrables. Chaque danseur a sa manière particulière d'allier, et de varier ses temps et ses pas. Chaque danseur doit

¹²⁴ Le mot *entrée* signifiait également, pour la danse théâtrale, la division des parties d'un ballet selon les différentes scènes. Une entrée pouvait donc être exécutée tant par un groupe de danseurs (comme l'Entrée des Incas des *Indes galantes*), que par un soliste (l'entrée d'Apollon du *Triomphe de l'Amour* par exemple).

avoir son style. Soyez original, si vous aspirez à être un jour quelque chose. Sans cela, soyez sûr de n'être jamais rien » (p. 33).

Les exercices variant peu, il restait également du temps, selon Adice, pour revenir à la barre en fin de cours. « Quant à la fatigue, nous l'avouons, elle était énorme ; mais, en résultat, elle donnait le talent, ce qui n'est jamais le fruit des leçons modernes, adoucies et mises à la portée de la paresse de nos coquettes et de nos efféminés » (*Ibid.*, p. 81). La difficulté de la leçon ci-dessus décrite n'échappera à aucun danseur.

Figure 52 : 7ème exemple d'A. Saint-Léon. De gauche à droite : S. Itaya, C. Maquignon, P. Demey, M. Pinget (au violon), O. Bernard et C. Perrot.



Tiré du film "Mono no aware" de D. Sericiat et P. Darde

VII. Considérations sur la terminologie de la danse classique

Au cours des chapitres précédents, nous avons bien souvent eu l'occasion de nous interroger sur le vocabulaire de la danse classique. Nous avons pu appréhender ses nombreux changements à travers les siècles et selon les écoles. Certains pas aussi ont perdu leur nom au cours de l'histoire et sont devenus orphelins, oubliant d'où ils dérivent. Antonine Meunier ayant été une des rares écrivaines et danseuse à aborder le problème de front en entreprenant la rédaction d'un dictionnaire, il me semblait incontournable d'explorer d'un peu plus près les problèmes de terminologie dans ce chapitre.

A. Réflexions autour du dictionnaire d'Antonine Meunier

Le dictionnaire inclus dans l'ouvrage d'Antonine Meunier en constitue la moitié. Il est tout à fait nécessaire afin de rendre la notation de l'autrice possible. Elle le présente ainsi : *Dictionnaire et Sténochorégraphie, composée de l'abrégé du nom de chaque pas, permettant leur insertion au-dessus de la musique*. Comme nous l'avons déjà spécifié, chaque définition des pas est accompagnée de son symbole correspondant que l'on pourra retranscrire, si besoin est, au-dessus de la partition musicale. Ce chapitre reste une trace très intéressante pour comprendre les évolutions de la danse classique à la fin de la *Belle Époque*. La tâche de Meunier est conservatrice et elle nous fait part de l'enseignement dispensé une quarantaine d'années auparavant par ses professeures. Si nombre de livres sur la danse avaient traité de son histoire, peu avaient abordé son vocabulaire technique. Ceux de Berthe Bernay ont une vocation pédagogique mais ne sont pas des "dictionnaires" à proprement parler, même s'ils informent indirectement sur certaines appellations alors en usage. Le dictionnaire d'Alexandre Gustave Desrat (1895) s'attache à des références bibliographiques, aux danses de société, à de nombreux aspects historiques, détaillant les danses grecques ou romaines, et la terminologie du ballet n'en constitue pas une priorité. Il faudra attendre le *Traité de danse académique* de Serge Lifar (1949), et surtout la *Grammaire de la danse classique* de Germaine Prudhommeau et Geneviève Guillot (1969) pour revenir précisément sur la terminologie de cet art en France.

Nous avons, avec M. Didier Serciat, conçu un petit film, *Le dictionnaire d'Antonine Meunier*, afin de souligner cet aspect particulier de l'œuvre de la ballerine. Seize mouvements (ou

définitions) ont été sélectionnés, et exécutés par Mlle Aurélie Brunet, étudiante au CNSMD de Lyon. D'autres termes auraient pu être illustrés. Ceux qui ont été choisis me semblaient révélateurs car ou bien ils nous parlaient de manières de faire disparues, de pas oubliés, ou bien la dénomination restait en usage mais le pas qu'elle définissait n'était plus le même dans son mode d'exécution. J'ai déjà abordé certains de ces termes dans les chapitres précédents, au gré des analyses de reconstitutions d'extraits du répertoire. Voici la liste complète de ceux apparaissant dans le film réalisé par M. Serciat :

Assemblé soutenu en dedans ; Ballonné sauté et ramassé ou « pas de cheval » du pied droit ; Saut de Basque ; Brisés Télémaque simples ou temps de chaconne (non battus puis battus) ; Coupé enveloppé à droite ; Enveloppé ; Grand fouetté sauté ; Gargouillade ; Glissade de côté ; Jeté dessous, battu ; Passe-pied en avant, d'un pied et de l'autre ; Préparation cambrée ou de pirouettes renversées à droite ; Sissone doublée, tournée en dedans à droite ; Sissone doublée, en raccourci devant, à droite sur les pointes ; Temps de cuisse à l'arabesque en tournant à droite ; Temps de flèche à droite.

Je m'appliquerai ici à analyser les exemples sélectionnés pour le dictionnaire filmé et pas encore traités dans les chapitres précédents. Je ne reviendrai donc pas, ou peu, sur les pas déjà abordés auparavant. Je commenterai ces exemples en utilisant la terminologie courante dans l'école française actuelle.

Si le mot *saut de basque* nous est toujours familier, ce qu'il définit selon Mlle Meunier s'écarte de nos pratiques actuelles :

Le saut de Basque se fait de la même façon que le pas de Basque, sauf qu'il faut sauter tout ce qui est marqué *à terre* dans le premier temps du pas de Basque.

(2 temps)

Partir le pied droit allongé piqué en quatrième devant, fléchir les genoux, s'enlever en faisant un demi-rond de jambe en l'air, en dehors de la jambe droite, poser le pied droit à terre et aussitôt lever la jambe gauche en avant, par un demi rond de jambe en l'air, en dedans (1^{er} temps) — poser cette jambe devant la droite pendant que celle-ci se lève en raccourci derrière (2^e temps). rebondir à. nouveau par un coupé dessus de la jambe gauche et recommencer cet exercice à gauche, etc... (p. 158, dico 3'36'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du saut de basque](#)

Cette définition fait penser au *pas de basque* de l'école Bournonville, qui inclut également ce rond de jambe en dehors suivi d'un rond de jambe en dedans de l'autre jambe.

Nous avons déjà rencontré le *coupé enveloppé* dans l'analyse du divertissement de *Roméo et Juliette*. Il est bien plus près de notre définition contemporaine du terme *saut de basque* que celle que nous venons de voir. J'en rappelle la description, déjà citée (chapitre I, D, 2, b)), faite par Meunier :

La jambe droite se lève en raccourci devant, s'ouvre et se pose complètement à droite en entraînant le pied gauche qui se rapproche vivement du pied droit en frôlant le sol, pour monter aussitôt en raccourci devant, en enveloppant par un demi-tour en l'air, la jambe droite (1 temps), qui à ce moment s'enlève à son tour pour exécuter un jeté dessus ou dessous dans le dernier demi-tour qui reste à faire pour revenir de face. (p. 181, dico 6'24'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du coupé enveloppé](#)

On pourrait penser dès lors que le vocabulaire de la danse a évolué, suivant ainsi le destin de tout langage. Pour compliquer un peu la situation, Despréaux nous offre cette définition vers 1806, soit quelques cent vingt-cinq années avant Mlle Meunier : « SAUT DE BASQUE, *pas sauté en tournant*, qu'on place dans les contredanses françaises en le faisant terre à terre. Le Basque est fort leste ; il saute très haut en faisant ce pas » (Despréaux, 1806, p. 209, note 22).

On se rappelle que c'est le même Despréaux qui nous donnait une description plus moderne de la gargouillade que celle d'Antonine. Pourtant, notre notatrice nous l'affirme, et nous voulons bien la croire :

J'ai fait toutes mes classes de danse à l'Opéra de Paris, à ce moment elles étaient dirigées par des Professeurs Français, Madame et Mademoiselle Théodore, Madame Bernay, Madame Roumier, etc... etc... qui elles aussi avaient été élèves de l'Opéra. [...] Ceci dit pour vous assurer que je n'ai inventé aucune des appellations qui figurent dans mon ouvrage sur la Danse classique.

Ces termes chorégraphiques m'ont été enseignés par mes anciens professeurs. Mais avec le temps, ces termes de danse disparaissent ou furent quelque peu dénaturés. (MEU 15, s. d.)

Notre conception moderne du saut de basque semble devoir beaucoup aux théories d'Agrippina Vaganova.¹²⁵ Elle le décrit dans son ouvrage tel que nous le comprenons à l'heure actuelle :

Cinquième position, pied droit devant. Faire un coupé avec le pied droit sans sauter, en le portant au genou, et, simultanément, repousser fortement le talon gauche dans le sol (en demi-plié). Avec un mouvement de transition, porter la jambe droite légèrement sur le côté, y changer [le poids du corps] et, en tournant le dos vers la droite, lancer la jambe gauche avec précision en 2^{de} position à 90°, en la ramenant pendant le saut (avec les genoux tendus), transférer le poids du corps sur cette jambe, et, pour ne pas rester à la même place, se déplacer sur le côté dans la direction du dégagé de la jambe gauche. Ensuite atterrir sur la jambe gauche en demi-plié, tandis que la droite se fléchit, puis terminer le mouvement en portant la pointe tendue à la hauteur du genou. Cette flexion du genou se fera dès que le pied quittera le sol [...]. (Vaganova, 2014, p. 150)

D'autres termes actuels font échos à ceux rencontrés dans les techniques plus anciennes. Portons par exemple notre attention sur l'*Assemblé soutenu*. Meunier le définit ainsi :

Assemblé soutenu en dedans (4 temps)

(Cinquième pied droit devant)

Faire du pied gauche un « rond de jambe » en *dedans* à terre jusqu'à la *quatrième devant* et fermer en *cinquième*, faire un léger plié sur les deux genoux (1^{er} temps) — relever sur les pointes ou demi-pointes en tendant les genoux (2^e temps) et en *détournant* un tour complet à droite (3^e temps) pour finir en *cinquième pied droit devant* (4^e temps). (p. 150, dico 2'12'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée de l'assemblé soutenu en dedans](#)

J'en donne maintenant la définition de Théleur en 1832. Vous pourrez constater la terminologie très particulière du professeur anglais en consultant la version originale du texte en note de bas de page :

Une *Assemblée Soutenu* est composée de quatre mouvements : le plié en cinquième position, puis le mouvement circulaire jusqu'au dégagé quatrième opposé, le

¹²⁵ Son livre ne se contentera pas d'inspirer les pédagogues de l'U.R.S.S., mais aura une influence certaine, de par la clarté de ses explications, sur de nombreux maîtres de danse étrangers, de manière souvent avouée, comme pour Christiane Vaussard.

mouvement glissé pour revenir à la cinquième position, et finissant avec un relevé.¹²⁶(Théleur, 1832, p. 29)

On remarquera que les mouvements sont relativement de la même nature. Il s'agit d'un rond de jambe en dedans fini cinquième ; puis un relevé que Meunier augmente d'un détourné pendant que Théleur se contente d'une élévation dans la même direction. Continuons notre exploration. Passons à la description de Michel Saint-Léon qui a rédigé ses cahiers d'exercices de cours au même moment où Théleur publiait ses *Letters on dancing* :

Assemblés soutenus musique N° 15

Étant à la 5^{me} les bras bas, dégagez sans plier, la jambe de devant à la 4^{me} sur la pointe vous y portez le corps dessus, pliez et rapprochez la jambe de derrière à la 3^{me} en l'air (n. d. a. : il s'agit là d'une position sur le cou-de-pied derrière, si l'on en croit la terminologie d'Adice), dans cette position pliée et les bras bas, vous tendez la jambe en arrière à la 4^{me} formez un demi cercle en passant à la 2^{de} et venant à la 4^{me} en avant, pliez ensuite cette jambe en rapprochant le pied à la 5^{me} à terre, les deux genoux sont également pliés, vous les tendez ensemble en vous levant sur les orteils-pointes (n. d. a., une parenthèse montre à ce passage une option entre ces deux possibilités que j'ai expliquées au chapitre des pointes) vous levez les bras en attitude et opposés (on peut dans cette position sur les orteils faire un double port de bras avec opposition du corps) posez les talons, baissez les bras et portez le pied de devant à la 4^{me} pour en faire un autre du contrepied. On fait le contraire pour aller en arrière. (Saint-Léon M., 1829, folio 13)

Sans m'étendre plus loin, je me contenterai de spécifier qu'Arthur Saint-Léon décrit à peu près de la même manière ce pas dans son traité de *Sténochorégraphie* à travers un exemple déjà analysé dans le chapitre sur les exercices de pointes (planche IV, **exemple 12^{ème}**, mesures 4, 5 et 6).

Cette fois, on peut se rendre clairement compte de la congruence de ces indications, faisant converger ces trois définitions vers un dénominateur commun. L'auteur de cette conjonction soudaine s'appelle à mon sens Jean-François Coulon. Théleur fut son élève, tout comme Albert, le professeur d'Arthur. De Michel Saint-Léon on connaît moins bien l'apprentissage, sinon qu'il fut danseur à l'Opéra sous la direction de Pierre Gardel, à la même époque où Coulon enseignait

¹²⁶ “An assemblée soutenue is composed of four movements, thus : the bending movement in the first ground station [cinquième position], then the circular movement round to the opposite ninth half aerial station [dégagé quatrième devant], the sliding movement to regain the first ground station [cinquième position], and finishing with the rising movement.”

à Paris. Il semble y avoir, dans les écrits de cette époque, une forme d'immutabilité des termes, ce qui est loin d'être toujours le cas quand on suit les évolutions complexes de la danse académique. Continuons d'explorer notre assemblé(e) soutenu(e) et voyageons dans le temps jusqu'en 1997. Un ouvrage intéressant est publié par la Cité de la Musique, à Paris, à destination des professeurs de danse classique, ou à ses aspirants dans le domaine. Il s'agit de *Danse classique, repères techniques d'apprentissage*, qui a le mérite d'avoir été rédigé par plusieurs professionnels dont l'expertise est reconnue. Ce court fascicule se garde d'être un précis de terminologie. Il se positionne en priorité sur un cursus à développer suivant les âges et les cycles d'enseignement qui régissent l'apprentissage de la technique classique en France. Un travail plus poussé sur le lexique aurait donc pu en être le corollaire quand on considère les valse-hésitations qui caractérisent cette discipline artistique, fondée pourtant à l'origine sur une taxonomie des pas. Je donne la définition de *l'assemblé soutenu*, tel qu'expliqué dans cet ouvrage. On la trouve au chapitre du *piqué soutenu* :

Piqué soutenu : quelquefois appelé piqué en 5^{ème} ou piqué ramassé, ce pas consiste à piquer de la première jambe et à fermer l'autre aussitôt en brossant le sol jusqu'en 5^{ème} sur demi-pointes (ou sur pointes). Il peut se faire par la 4^{ème}, par la seconde, sans changer, en changeant, et être pris du pied de devant ou de derrière. Exécuté avec une grande vivacité, en sautant très légèrement pour aller sur le piqué et en fermant vigoureusement, ce pas devient un assemblé soutenu (d'où l'assemblé soutenu en tournant... cependant moins sauté aujourd'hui). (Vyroubova et al., 1997, index p. 25)

Cette fois-ci notre pas semble avoir considérablement changé de forme, ne s'apparentant ni aux descriptions de Meunier ni à celles de ses prédécesseurs. Et Vaganova, que nous dit-elle en matière d'*assemblé soutenu* ?

Se tenir en 5^e position, pied droit devant, exécuter un demi-plié, et en même temps, ouvrir la jambe droite sur le côté en glissant la pointe sur le sol ; la ramener en 5^e position derrière en sautant avec vivacité sur les deux pointes, pied gauche devant. Bien repousser du talon du pied gauche. Redescendre en demi-plié en 5^e position (et exécuter le même mouvement avec la jambe gauche). (Vaganova, 2014, p. 178)

On le voit, tout rond de jambe a, là aussi, disparu. La pédagogue russe explique un assemblé atterrissant sur les deux pointes qui suit le même processus qu'un assemblé sauté.

Le moderne *enveloppé* présente bien plus de points communs avec l'*assemblé soutenu* du 19^e siècle. Il consiste, à partir de la cinquième, à dégager la jambe arrière à la seconde et, par le biais d'un quart de rond de jambe qui enveloppe la jambe de terre, à tourner jusqu'à la

cinquième opposée. Non pour nous contrarier, Antonine Meunier, quant-à-elle, distingue le *petit enveloppé* de l'*enveloppé*. Ni l'un ni l'autre ne ressemblent vraiment à ce que nous reconnaissons sous ce terme de nos jours :

Enveloppé (Petit) à droite.

(Cinquième pied droit devant). (1 temps)

Lever la jambe gauche derrière, à la demi-hauteur, faire un rond de jambe en dedans, fermé sur le tibia droit en enveloppant à droite, c'est-à-dire en pivotant un tour complet en dedans sur le pied droit (1 temps).

Le petit enveloppé est presque toujours suivi d'un autre exercice, il sert d'élan ou de préparation pour l'exécution de tours sur la pointe ou la demi-pointe. Il précède souvent un chassé, un Jeté, un Pas tombé en tournant ; ou bien il se termine soit en raccourci devant ou enveloppe complètement pour se dégager derrière, en attitude, etc ... etc ...

(Meunier, 1931, pp. 197-198)

Un autre pas décrit dans l'ouvrage de Meunier utilise le poids de la jambe qui travaille pour emmener le corps dans une giration. Il m'était tout à fait inconnu et Mlle Brunet en donne une démonstration dans le film de M. Serciat. Il s'agit du *Temps de cuisse à l'arabesque en tournant* qu'elle explique à droite :

(Cinquième pied droit devant, corps épaulé à droite)

Faire un grand battement derrière, de la jambe gauche, fermé devant sur le *cou-de-pied droit* ; en même temps que ce pied pivote à droite un tour complet sur la demi-pointe (1^{er} temps), revenir de face et aussitôt relever la jambe gauche en arabesque ouverte (2^e temps).

Les temps de cuisse peuvent aussi s'exécuter en *seconde*, en *quatrième*, etc...etc (*Ibid.* p. 279, dico 15'32'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du temps de cuisse à l'arabesque en tournant](#)

Ce pas n'est pas loin du *petit enveloppé* fini en développant derrière mais supprime le rond de jambe en dedans. L'autre *enveloppé* prend un sens à nouveau totalement différent :

Enveloppé

(Cinquième pied droit devant)

(4 temps)

Faire un *dégagé devant demi-hauteur* de la jambe droite (1^{er} temps) suivi d'un jeté dessous de la jambe gauche (2^e temps) — poser la jambe gauche à terre en arrière (3^e temps). — Relever la jambe droite *devant en quatrième ouverte* — se lancer à gauche sur le pied droit et finir le ou les tours la jambe gauche en l'air (2^e temps) (sic).

On peut faire un enveloppé par un rond de jambe en dedans, tourné et finit en *Attitude*, en *raccourci* ou en *Arabesque*.

Cet enveloppé se fait également en sautant. (*Ibid.*, p. 197, dico 7'12")

⇒ [Lien vers l'exécution filmée de l'enveloppé](#)

On trouve cet enveloppé notamment dans la variation du miroir de *Faust*, transcrite par Mlle Meunier dans son traité de danse classique. Là encore, une lecture attentive du dictionnaire est absolument nécessaire à la compréhension de la chorégraphie du solo. Mais même cette précaution n'est pas toujours l'assurance d'une absolue certitude de l'intelligibilité des pas décrits. Je détaille ici la description du passage incluant ce pas, sur les mesures treize à dix-sept. La danseuse exécute d'abord un *pas de bourrée couru en tournant* un demi-tour à gauche — suivi d'un *grand jeté en tournant* à gauche fini de face en attitude (l'attitude étant habituelle à cette époque sur la fin de ce pas, comme je l'ai spécifié dans l'analyse de la variation de *Roméo et Juliette*) — elle continue avec un *enveloppé* à gauche qui se poursuit par un *tour en dedans à gauche en attitude* (sur le pied droit jambe gauche en attitude), cet enchaînement se répétant trois fois. Le lecteur habitué au langage de la danse classique sait qu'un *tour en dedans attitude à gauche* s'exécutera forcément sur le pied gauche avec la jambe droite en l'air. Curieusement l'"erreur" se répète trois fois (pp. I et II). Les contresens arrivent parfois dans d'autres systèmes de notation. Meunier décrit pourtant le concept de tour en dedans ou en dehors en attitude exactement comme nous l'entendons de nos jours. Elle fait une curieuse exception pour le tour arabesque. On trouve ainsi p. 148 cette définition de l'*Arabesque en tournant* :

L'arabesque est dite *en tournant* lorsque l'on pivote sur le pied qui est à terre.

Elle est *ournée en dehors* lorsque l'on vire du côté de la jambe à terre. Elle est tournée en dedans lorsque l'on vire du côté de la jambe en l'air.

Cette restriction à un principe avéré ne manque pas d'être surprenante. En ce qui concerne la variation d'Hélène, on peut imaginer que Meunier considère prioritairement le rond de jambe en dedans qui précède le tour, ce qui la fait ainsi définir le tour attitude comme étant en dedans.

Une autre appellation non attendue pour ce qu'elle désigne est celle du *Ballonné sauté et ramassé* ou « *pas de cheval* » du pied droit. Le pas consiste à :

Sauter en développant la jambe droite à la demi-hauteur devant (1^{er} temps) — retomber à terre sur la jambe gauche pliée en posant aussitôt le pied droit en quatrième devant piquée (2^e temps) — de cette position, traîner ou ramasser le pied droit en arrière pour le rassembler devant le pied gauche, les genoux pliés, sauter à nouveau en développant la jambe droite à la demi-hauteur devant (1^{er} temps) — retomber à terre sur la jambe gauche pliée, etc... etc (*Ibid.* p. 156, dico 2'47'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du ballonné sauté et ramassé](#)

Le *ballonné*, en prenant un sens plus générique, s'éloigne souvent dans le dictionnaire de Meunier de ce que nous définissons ainsi dans notre école actuelle. Il évoque principalement une qualité, celle du rebond, plus qu'un pas particulier. Mais le ballonné que nous venons de décrire peut se faire aussi sans sauter, à pied plat, sur demi-pointe ou sur pointe, s'apparentant alors au *pas de cheval* ; un développé qui se finit en pliant la jambe de terre se nommera quant-à-lui un *ballonné d'adage* ; toutes ces actions mettent en valeur une circularité du mouvement et le moelleux du jarret, même en restant à terre comme le *ballonné d'adage*. Cette qualité a déjà été commentée à propos de la danse de Marie Taglioni qui en avait fait son mode d'expression privilégié. Le *ballonné* est également un principe important de la danse académique pour Bournonville. Il n'a pas besoin du battu et correspond physiquement aux noires et aux rondes de la musique (Bournonville, 2005, p. 138). La souplesse et la force du genou y sont essentielles. Mlle Meunier nous renseigne aussi sur le *ballonné sauté* qui lui se rapproche de ce que nous connaissons aujourd'hui sous ce terme :

Au départ du « ballonné sauté » les deux jambes sautent ensemble, l'une d'elles se dégageant en *seconde* ou en *quatrième demi-hauteur* pour venir frapper en *raccourci* devant ou derrière, l'autre jambe qui retombe seule, à terre, le genou plié (1^{er} temps). Cet exercice se fait plusieurs fois de suite sur la même jambe sans reposer l'autre à terre. (*Ibid.*, p. 156)

Cette fois-ci nous retombons, en 2023, un peu plus sur nos pieds !

On retrouve cette même qualité de rebond dans un exercice exigeant physiquement pour la jambe de terre, qui doit propulser le corps en l'air quatre fois, tout en subissant les mouvements de l'autre jambe variant les positions à la hauteur. Il s'agit du *Grand fouetté sauté*, ici expliqué à droite :

(Pied gauche piqué en quatrième derrière)

(4 temps)

Faire un *jeté dessus* de la jambe droite, genou gauche plié (1^{er} temps) — rebondir en l'air et ouvrir la jambe droite en arabesque ouverte, genou plié (en passant par la *quatrième devant* et la *seconde* à la *hauteur*) (2^e temps) — rebondir encore sur la jambe gauche en ramenant la jambe droite en raccourci devant, pour la développer aussitôt en *quatrième devant*, genou gauche plié (3^e temps) — rebondir de nouveau sur la jambe gauche, pendant que l'on ramène la droite contre le jarret gauche pour la développer aussitôt en *quatrième derrière*, à la hauteur, genou gauche plié (4^e temps).

Les jambes sont alors placées pour recommencer l'exercice à gauche sans reposer le pied droit à terre. On fait un *jeté dessus* de la jambe gauche, etc...etc... (*Ibid.* p. 198, dico 8'05'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée du grand fouetté sauté](#)

Ces types d'exercices, destinés à développer le saut, se retrouvent chez Cecchetti, qui les réservait pour sa leçon du samedi. Son *Fouetté sauté à six temps* commence de la même manière que celui décrit ci-dessus mais se poursuit par un *jeté* en avant sur le quatrième temps, un *assemblé* sur le cinquième temps et un *double rond de jambe en l'air* en dedans sur le sixième. Le danseur reprend ensuite le mouvement à gauche. Bournonville n'est pas en reste, lui non plus, d'exercices de *ballon*...

Un autre exercice méritait d'être traité en ce qu'il est représentatif, par son ancienneté, de la grande tradition séculaire de l'école française. Il s'agit des *brisés Télémaque*. J'ai déjà détaillé ce pas dans les versions transcrites par Arthur Saint-Léon au chapitre précédent, pour exemplifier les *temps de vigueur*. Je ne reviendrai pas dessus. Il se trouve que, par une heureuse circonstance, ce même exercice a été noté dans les trois systèmes d'écriture du mouvement qui font l'objet de cette recherche : celui de Stepanov, la *sténochorégraphie* de Saint-Léon et celle de Meunier. Une confrontation des différentes transcriptions s'avérait donc incontournable, aussi ont-elles été reconstituées pour le film *Mono no aware* (12').

⇒ [Lien vers les reconstitutions des divers brisés Télémaque](#)

Le *brisé Télémaque* est un pas qui subsiste également par la tradition orale. Je le pratiquais à l'école de danse de l'Opéra dans les classes de Michel Renault ou de Gilbert Mayer. Il pouvait

exister certaines différences d'épaule d'un professeur à l'autre, comme l'explique Mlle Christiane Vlassi dans l'entretien qu'elle m'a accordé (annexe 1).

Voici la description qu'en fait Antonine Meunier. Je me suis attaché strictement à ces indications pour le film de recherche, sans rien y ajouter. Aucune indication n'étant précisée pour les bras, ceux-ci sont restés en position de repos.

Brisés Télémaque simples ou temps de chaconne (n. d. a. : encore un temps de chaconne !)

Les *Brisés Télémaque* se composent de six temps :

(Cinquième, pied droit devant)

Un assemblé derrière du pied gauche (1^{er} temps).

Un changement de pied (2^e temps).

Une sissonne passée en raccourci derrière, du pied gauche (3^e temps).

Un assemblé devant du pied gauche (4^e temps).

Un changement de pied (5^e temps).

Une sissonne passée en raccourci derrière du pied droit (6^e temps).

Les pieds se trouvent placés pour refaire cet exercice à droite en commençant par un assemblé derrière du pied droit, etc... (dico 4' 36'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée des brisés Télémaque simples](#)

Cet exercice peut se battre, dans ce cas les différents temps changent de nom.

Le premier assemblé se bat devant et derrière et devient un *Brisé* du pied gauche (1^{er} temps).

Le changement de pied devient un *entrechat trois* du pied gauche (2^e temps).

La sissonne est battue devant et dégagée derrière du pied gauche (3^e temps).

Le second assemblé du pied gauche se bat derrière et se ferme devant et devient un brisé (4^e temps).

Le second changement de pied est un *entrechat trois* du pied droit (5^e temps).

La seconde sissonne, un brisé de la jambe droite battu devant et dégagé derrière (6^e temps). (*Ibid.*, pp. 170-171, dico 5' 27'')

⇒ [Lien vers l'exécution filmée des brises Télémaque battus](#)

Comparons maintenant cette description avec celle de l'ouvrage beaucoup plus récent déjà cité *Danse Classique, repères techniques d'apprentissage* :

Séquence 1 : brisé, entrechat 3, entrechat 3 de volée

Séquence 2 : assemblé battu, entrechat 3, entrechat 3 de volée

Se fait en général selon le dessin suivant :

Séquence 1 : en diagonale en descendant (changement d'orientation sur l'entrechat 3 de volée).

Séquence 2 : du même côté que la séquence 1, mais en diagonale en remontant.
(Vyroubova et al, 1997, index p. 26)

Le mouvement se reprend ensuite de l'autre côté selon les mêmes principes. On remarque que les pas sont très similaires. Des changements de direction, diagonale en descendant puis en remontant, sont rajoutés. Peut-être existaient-ils déjà à l'époque de Meunier mais elle ne les précise pas. Ils correspondent à ce que je connaissais du studio. L'entrechat *trois de volée* est l'équivalent de la *sissonne battue devant et dégagée derrière du pied gauche* dans la description de Meunier. Cependant la danseuse semble accepter aussi le terme d'*entrechat* dans ce cas de figure puisqu'elle précise à la page 273, à l'article *Sissonne Battue* :

(Cinquième pied droit devant).

(1 temps)

Fléchir les genoux, s'enlever en croisant une ou plusieurs fois les bas de jambes avant de retomber à terre sur un pied, l'autre étant placée en raccourci, en arabesque ou en seconde (1 temps). Cet exercice ainsi constitué change de nom et prend celui d'entrechat.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que Saint-Léon dénommait *entrechat à cinq* notre *entrechat quatre de volée*, tout comme le font les Russes de nos jours. Cet entrechat, quel que soit sa dénomination, a été de toute manière banni du *brisé Télémaque* entretemps, probablement exilé sur l'*île de Calypso* ...

Enfin, il nous faut traiter celui-ci tel que noté par Vladimir Stepanov en 1892. On le trouve à la page 63 de son ouvrage, *Alphabet des mouvements du corps humain*. La notation en est bien plus succincte que celle de Saint-Léon et de Meunier, ne précisant pas les bras, et la direction des déplacements n'étant pas très claire à mon sens. Il ne transcrit que les deux premières mesures du pas, donc un seul côté. Le danseur commencera par un brisé en avant vers la gauche. On remarquera que la jambe qui dégage au départ du brisé, ici la gauche, se portera en *quatrième*, et non à la *seconde* comme chez Saint-Léon. On est plus proche de la technique Balanchine, qui fut élève à cette même École impériale de Saint-Petersbourg, ne l'oublions pas. L'entrechat qui suit n'est pas courant puisqu'il consisterait à changer les jambes pour les faire

battre deux fois derrière (si je m'en tiens strictement à la notation), avant d'atterrir en 5°. S'ensuit un *entrechat quatre de volée* fini sur le cou-de-pied derrière. On reprend en jetant la jambe droite en quatrième derrière pour un *brisé en arrière* (curieusement aucun mouvement de translation n'est indiqué, mais il s'agit probablement d'une omission). S'ensuivent un *entrechat six* et un autre *entrechat quatre de volée*. On est prêt à repartir de l'autre côté, même si le court fragment noté s'arrête là. Le changement de batterie sur chaque entrechat causa pas mal de soucis à l'étudiant, Matteo Valente, qui dut l'exécuter pour le film. Cela rompt la régularité du mouvement. On peut être surpris de voir que ce pas était connu et pratiqué à l'École impériale car il semble avoir disparu dans le cursus Vaganova, du moins à ma connaissance. Sa présence suggère l'importance de notre école dans la formation des danseurs russes à ce moment de l'histoire.

J'ai choisi également d'illustrer par le mouvement deux formes de *sissones* (sic) *doublées* dans le film *Dictionnaire d'Antonine Meunier*. Ce terme a disparu des cours de danse et il me semblait utile d'en donner différentes définitions puisqu'on le rencontre également chez Michel Saint-Léon, qui lui n'en donne pas d'explication. On remarque l'orthographe de sissone avec un seul "n" dans l'ouvrage de Meunier. On l'épèle généralement avec deux « n ». Bernay attribue cette dernière orthographe à Blasis et nomme elle-même ce pas *sisole*, tandis que Gorski l'orthographie *sissole* au-dessus de la notation du même saut (Bernay, 1890, p. 154 ; Gorski, 2019, p. 55). Déjà en 1700 Feuillet décrit des *pas de sissonne* dans son ouvrage *Chorégraphie* (p. 81). Ils se composent d'un assemblé suivi d'un saut fini sur un pied. Nous avons déjà parlé de la *sissonne doublée, tournée en dedans à droite* à l'occasion de l'analyse du divertissement de *Roméo et Juliette*. Nous avons fait exécuter par notre étudiante Aurélie Brunet également une *sissonne doublée, en raccourci devant, à droite sur les pointes* :

(Cinquième pied droit devant)

(3 temps)

Fléchir les genoux, relever sur la pointe gauche en montant la jambe droite en raccourci devant (1^{er} temps), de cette position, piquer le pied droit à terre et lever en même temps la jambe gauche en raccourci derrière (2^e temps), fermer ensuite en cinquième un peu pliée (3^e temps) — fléchir les genoux et relever à nouveau, etc., etc... (*Ibid.*, p. 276, dico 14' 47")

⇒ [Lien vers la reconstitution filmée de la sissone doublée sur les pointes](#)

On retrouve ce pas, très “école française” dans un ballet comme *Soir de Fête* de Léo Staats. Il s’exécute alors en commençant par un *retiré au jarret* suivi par un *dégagé seconde* demi-hauteur au lieu du raccourci. D’autres *sissones doublées* sont décrites par Meunier. Il s’agit de *sissones* suivies d’un *coupé assemblé*. Par exemple la *Sissone doublée en seconde, à droite* :

(Cinquième, pied droit devant).

(3 temps)

Enlever ensemble les deux jambes raccourcies ; développer aussitôt en l’air, la jambe droite en seconde à la hauteur et retomber à terre sur la jambe gauche pliée, le corps penché à gauche (1^{er} temps) ; — la jambe droite qui est en seconde vient se poser en cinquième derrière (2^e temps) ; — le corps se redresse et immédiatement le pied gauche qui est à terre se dégage en seconde pour faire un assemblé fermé derrière ou devant (3^e temps). (*Ibid.*, p. 274)

Ce même pas pourra s’exécuter en développant à la quatrième devant ou derrière, ou même se battre. Dans ce cas la sissone devient un *entrechat quatre ouvert* (fini seconde ou quatrième, ce que nous appelons généralement une sissone battue) suivi d’un *coupé* et d’un *brisé* (un assemblé battu selon la terminologie en vogue actuellement). Antonine Meunier précise également une exécution de ce pas appelée *Sissone doublée en raccourci* : « Les sissones doublées en raccourci devant ou derrière se font exactement comme les précédentes, mais au premier temps et au troisième ne se développent pas, elles se placent en raccourci sur le tibia ou sur le mollet » (*Ibid.*, p.275). C’est probablement de cette manière que Michel Saint Léon entend ce pas que l’on retrouve assez fréquemment dans ses exercices. En voici deux exemples, parmi d’autres, relevés dans les cahiers de 1829 (Saint-Léon, M, 1829) :

Sur un 2/4 — Assemblé devant de la jambe de devant sissone doublée de la même, assemblé devant de l’autre, rester un temps former une opposition de bras. De même du contrepied de même en arrière en commençant avec la jambe de derrière. (folio 24 recto)

Sur un 2/4 — Assemblé devant de la jambe de devant Sissone doublée devant de la même, glissade derrière de la jambe de derrière assemblé derrière revenez à votre place en faisant : échappé à la 2^e jeté dessous assemblé derrière changement de jambe sans plier échappé de même jeté dessous assemblé derrière. Assemblé devant pour le contrepied. (folio 25 verso)

B. Sur les positions

1. Les positions des pieds :

Les positions sont à la Danse ce qu'est la gamme pour la Musique.
(Decombe, 1834, p. 120)

Même si leurs principes sont bien plus stables, on peut remarquer que les *cinq positions* des pieds qui sont comme le fondement de cet art, ont connu quelques alternatives elles aussi, et je ne parle pas là des ajouts néo-classiques, décidés par Serge Lifar, des *sixième* et *septième* positions. Si une position théoriquement ne bouge pas, celles de la danse académique ne sont pas si figées que cela. Il faut d'abord considérer l'ouverture progressive des pieds, attestée par l'ouvrage de Feuillet, *Chrorégraphie*, où l'angle que forme ceux-ci en première, à eux deux, n'excède pas 90° (Feuillet, 1700, p. 7). C'est l'augmentation progressive de l'en-dehors qui permettra des combinaisons nouvelles, notamment en permettant l'élévation des jambes à la hauteur de la hanche, tout au long du 18^e siècle. On remarque aussi chez Feuillet, tout comme chez Magny, une représentation de la quatrième où les talons sont en vis-à-vis, les deux pieds étant éloignés de la distance de la longueur d'un pied.

Figure 53: Saint-Léon, A. (1852). Tableau des signes sténochorégraphiques des positions des pieds

<i>Les cinq positions. - Jambes tendues & les huit Variantes de la 4^{ème}</i>							
1 ^{ère} position	2 ^e position	3 ^e posi : gauche devant	3 ^e posi : droite devant	4 ^e posi : gauche devant	4 ^e position droite devant	5 ^e position gauche devant	5 ^e posi : droite devant
4 ^e position ouverte droite devant	idem diminuée droite devant	idem ouverte gauche devant	idem diminuée gauche devant	idem ouverte formé par le pied de derrière.	idem diminuée -----	= ouverte, formé par le pied droit derrière.	= diminuée formé par les pied droit derrière.
<i>Les Mêmes. - Jambes pliées</i>							
1 ^{ère} position	2 ^e position	3 ^e posi : gauche devant	3 ^e posi : droite devant	4 ^e posi : gauche devant	4 ^e posi : droite devant	5 ^e posi : gauche devant	5 ^e posi : droite devant
4 ^e ouverte droite devant	<i>Les huit variantes de la 4^e s'adaptent aux positions pliées comme à celles tendues ou à genoux.</i>					4 ^e posi : gauche devant droite à genoux	4 ^e posi : droite devant gauche à genoux

Tiré de Pappacena, *La sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon*

Dans sa table des signes sténochorégraphiques, Saint-Léon ne mentionne pas moins de dix formes de signe pour la quatrième position, les deux quatrièmes employées encore de nos jours (l'une avec le pied droit devant et l'autre avec le pied gauche) et huit variantes, soit :

Droite devant, gauche devant, ouverte droite devant, idem diminuée droite devant, idem ouverte gauche devant, idem diminuée gauche devant, idem ouverte formée par le pied gauche derrière, idem diminuée formée par le pied gauche derrière, idem ouverte formée par le pied droit derrière, idem ouverte formée par le pied droit derrière.

Les quatrièmes ouvertes sont des quatrièmes opposées à peu près à la première, se rapprochant ainsi de la quatrième de la danse baroque. Les quatrièmes diminuées, à l'inverse, exigent de croiser fortement les jambes, les pointes de pied étant cette fois-ci en vis-à-vis. Cette position, non usitée de nos jours, ou tout du moins ayant perdu son nom de baptême, se retrouve également chez Théleur (1832, p. 14 et planche 6) sous la dénomination de *fifth ground station*. On l'a vu, le professeur anglais s'était chargé de renommer ces sacro-saintes positions de l'autre côté de la Manche, ce qui a posé quelques difficultés dans les chapitres antérieurs pour comprendre la conduite des exercices qu'il décrit. Il ne considère que la *première* comme étant une véritable *position*, et préfère dénommer *station* les autres. Il explique ainsi ses raisons :

[...] au cours de ma carrière comme danseur et maître de ballet, je n'ai encore découvert qu'une seule position ; les autres, communément connues sous ce nom, ne sont rien de plus que des stations [n. d. a. : ou étapes] dont l'utilité est de nous diriger ou de déterminer là où nous devons commencer ou terminer nos mouvements. [...] ¹²⁷. (*Ibid.*, p. 6).

Je donne ici les équivalences du système de Théleur avec les positions d'Arthur Saint-Léon :

- 1^{ère} position : "The" position
- 2^{de} position : second ground station
- 3^e position : pas d'équivalent
- 4^e position ouverte : third ground station
- 4^e position : fourth ground station
- 4^e position diminuée : fifth ground station
- 5^e position : first ground station

On remarque l'absence de notre troisième position. Sa *third ground station* ne la remplace pas puisqu'elle équivaut à une *quatrième ouverte*. Les remarques de Théleur sur cette *third ground*

¹²⁷ "[...] during my practice as a dancer and ballet master, I have as yet discovered but one position ; the others, commonly known under that name, are nothing more than stations, their utility being to direct or determine us where we are to commence, change or finish our movements,"

station mérite d'ailleurs de l'attention. Ces "stations" doivent être exécutées avec exactitude pour que la danse puisse prétendre à quelque rigueur scientifique :

Il a été observé par un ami que la quatrième position ouverte n'est ni plus ni moins qu'une seconde un peu avancée, selon la convenance du danseur ; mais je nie cela car l'âme même de la science dépend de l'exactitude, et en proportion de notre rigueur nous approcherons de la perfection — par exemple, dans la science de la musique, si une note s'écarte plus ou moins du son exact, elle est soit fausse ou devient une autre note distincte : et ainsi en matière de danse, — c'est l'exactitude dans l'exécution des mouvements, des "stations" et des positions des bras, qui donne l'excellence au danseur scientifique ; s'il n'en était pas ainsi, adieu à toute science : mais indépendamment de cela, cette "station" ne représente pas une déviation insignifiante par rapport à la seconde, étant au moins distante d'un pied des autres "stations".¹²⁸ (*Ibid.*, p.12)

Il y a une forme de recherche d'un "œil absolu" chez Théleur, qui serait comparable à l'"oreille absolue" en musique précisant exactement le degré des notes. Le danseur doit éviter les compromis dans l'exécution des positions et celles-ci doivent être rigoureusement déterminées.

Cet équivalent de la quatrième ouverte d'Arthur Saint-Léon était en usage pour la prise des tours en dehors. Les pieds y sont placés entre la seconde et la quatrième position. On en voit une illustration dans deux ouvrages de Blasis comme préparation aux pirouettes (1820, planche VII, figure 3 ; 1830, planche 1ere, figure 31). On remarque, étant donné la position des bras donnant l'élan au tour et contrairement à nos techniques actuelles, que c'est le pied le plus en avant qui viendra se porter sur le cou-de-pied au moment de la giration.

La danse grecque antique d'après les monuments figurés, du compositeur et musicologue Maurice Emmanuel, publié en 1896, contient un article sur les positions des jambes (1984, pp. 69-71). Je souligne l'intérêt de cet ouvrage, publié en 1896 et déjà cité, Emmanuel ayant été conseillé par le maître de ballet de l'Opéra, Joseph Hansen, dans le cadre de ses recherches. Il s'y attache à créer des équivalences entre l'orchestrique grecque et la danse académique, rapprochements parfois un peu rapides. On comprend nettement, de par le graphisme des figures destinées à illustrer les principes de la danse d'école, que le compositeur et/ou le

¹²⁸ "It has been observed by a friend, that the third station is nothing more nor less than the second advanced a little, according to the convenience of the dancer; but this I deny, for the very soul of science depends on exactness, and in proportion to our correctness is our approach to perfection—for example, in the science of music, if a note deviates more or less from the exact sound, it is either false or becomes another distinct note: so in dancing,— it is the correctness in executing the movements, stations, and positions of the arms, that gives the excellence to the scientific dancer; if it were not so, adieu to all science : but, independent of this, this station is no trifling deviation from the second, it being at least one foot distant from either of the other stations."

chorégraphe avaient connaissance des ouvrages de Léopold Adice. C'est le même mannequin androgyne, vêtu d'un short à mi-cuisse, le chef sans traits, les mains réduites aux poings, qui illustre l'alphabet de la danse classique dans le traité d'Emmanuel. Celui-ci reprend aussi, à l'instar d'Adice, toute une classification des positions par cinq, celles du torse et de la tête incluses. Il différencie trois positions *quatrième*, différentes toutefois de celles de Saint-Léon et de Théleur. Une est opposée à la seconde, une autre à la première, et une autre encore à la cinquième. On ne croisera pas au-delà.

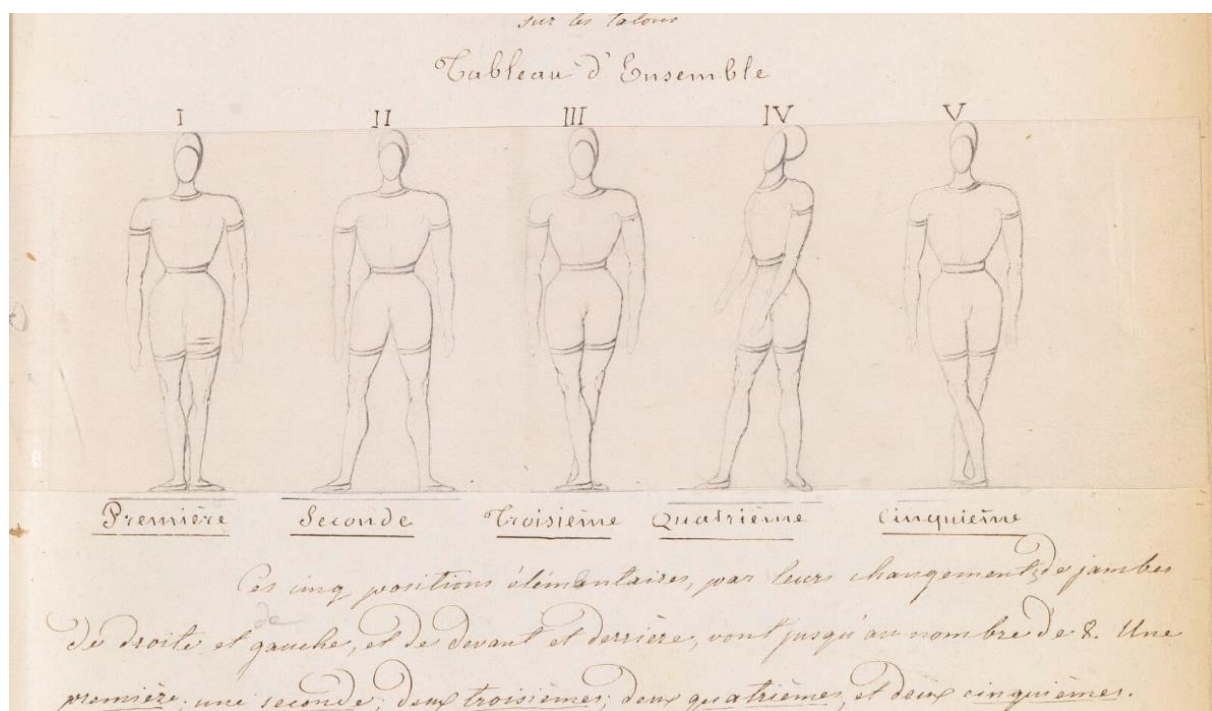
Figure 54: Préparation aux tours en dehors et aux tours en dedans.



Blais, C. (1830). *Manuel complet de la danse*, planche 1ere, figure 31 et 32. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Chez Albert (François Decombe), chez Léopold Adice, chez Berthe Bernay, comme plus tard chez Antonine Meunier, on ne rencontre pas ces subtilités entre les différentes quatrièmes. Les deux ouvrages pédagogiques de Bernay ont paru l'un avant celui d'Emmanuel (*La Danse au théâtre*, 1890), et l'autre après (*Théorie de l'Art de la Danse*, 1902). Cette deuxième publication, spécialement destinée à ses élèves et se limitant aux aspects pratiques nécessaires à l'apprenti-danseur, est plus théorique que la première. La quatrième position y est décrite avec les pieds l'un en face de l'autre, plus croisés donc que chez Feuillet, et séparés par une distance d'environ trente-cinq centimètres.

Figure 55: Adice, L. 1859-1870a). Tableau des positions des pieds.



Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale, p. 1r. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Léopold Adice (ca. 1860)	Arthur Saint-Léon (1852)	Théleur (1832)
Première position	Première position	The position
Seconde position	Seconde position	Second ground station
Troisième position	Troisième position	
	Quatrième position ouverte	Third ground station
Quatrième position	Quatrième position	Fourth ground station
	Quatrième diminuée	Fifth ground station
Cinquième position	Cinquième position	First ground station

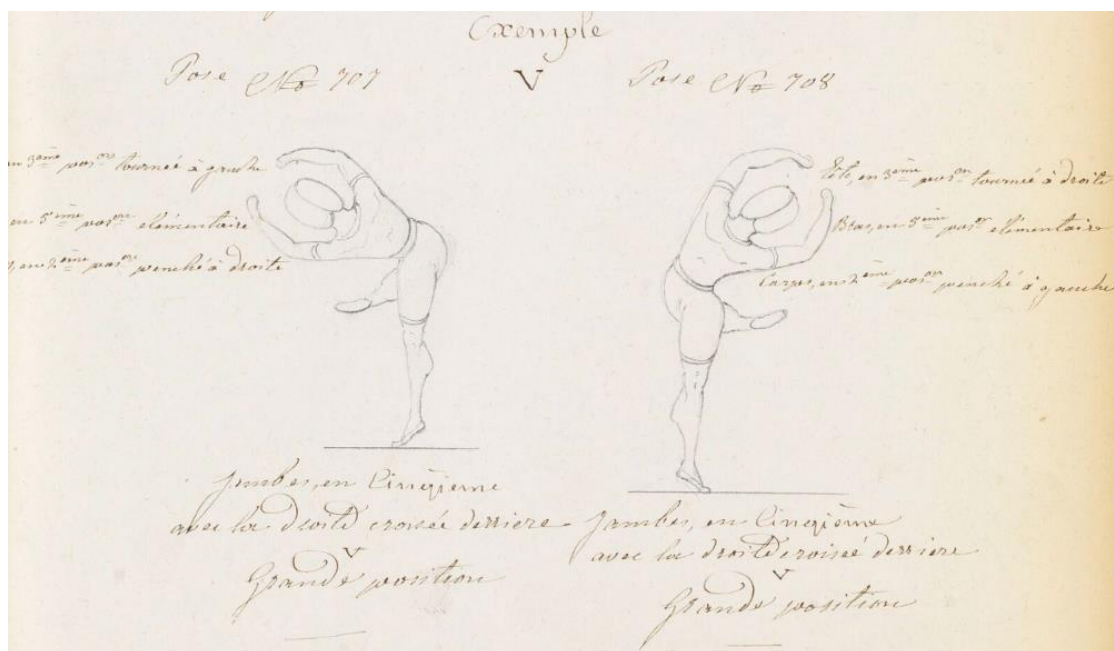
Il me faut mentionner l'analyse très intéressante des cinq positions de base de la danse classique de Rudolf van Laban dans son ouvrage *Chorégraphie*, publié en 1926 à Iéna. Architecte de formation, Laban développe une théorie du mouvement à partir du potentiel directionnel et spatial de celles-ci, dans un esprit de méthode qui n'est pas sans rappeler l'élargissement des possibles opéré en musique par le dodécaphonisme, à peu près à la même époque. Le théoricien allemand développera dans son ouvrage toute une série de gammes inscrites dans les formes platoniciennes, hexaèdres, octaèdres, icosaèdres, sans renier toutefois l'héritage de Feuillet :

Il est généralement admis de nos jours que ces *positions* correspondent au placement des pieds. Mais ce n'est pas que cela. Il s'agit beaucoup plus de *directions dans l'espace*,

qui dérivent de celles des jambes, à partir desquelles le haut du corps opère naturellement des mouvements opposés. [...] Si nous regardons les positions comme des tendances spatiales, nous observons le *schéma* suivant : les première et cinquième positions ainsi que la troisième sont des positions conduisant « directement » vers le bas, alors que les quatrième et seconde positions sont plus « fluides ». Les première et cinquième positions mettent nettement l'accent sur les directions *verticales* franches, alors que la troisième position dévie vers la *diagonale*. En fait les première et cinquième positions ne se distinguent que par leur instabilité directionnelle : ainsi la cinquième position rend possible une hésitation d'avant en arrière, alors que dans la première position l'hésitation est latérale. (Laban, 1926, p. 21)

b. Les positions dérivées

Figure 56: Adice, L. (1859-1870b). Poses n° 707 et 708.



Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale, p. 582 r. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

La dénomination *position dérivée* énonce une caractéristique importante de l'école française de danse classique, même si elle est maintenant très peu utilisée. Ce concept reste toutefois très utile dans la construction de cet art, en tant qu'il verticalise les positions au sol et amorce le développement des possibilités du corps dans ce qu'on pourrait appeler déjà une kinésphère. Les manuscrits de Léopold Adice sont infiniment précieux à cet égard. Le principal de l'œuvre monumentale du professeur italien n'a pas été publié. Il décline à travers des centaines de pages

illustrées de sa main les possibilités offertes par les positions des pieds, des jambes, du torse, de la tête, des bras, semblant vouloir épuiser, à première vue, toutes les combinaisons mathématiques possibles de ces agencements. Certaines illustrations semblent en ce cas extrêmement modernes, affichant des poses extravagantes, dignes des ballets de Cunningham qui dissociait les orientations des différentes parties du corps en les livrant au bon vouloir des dés ou du Yi-King. Malgré tout, la démarche d'Adice ne se fonde pas sur l'aléatoire. Il n'accepte pas n'importe quel mariage, mais reste attaché à un principe d'"accord", tout comme il y a des accords musicaux qui eux aussi participent d'une verticalisation, cette fois-ci du son.

On pourrait parler, donc, d'une recherche d'"harmonisation" des poses. Il exclue ainsi certains de ces accords, tout comme le triton devint Diabolus in Musica dans la musique du Moyen-âge. Le diable n'est pas toujours très méchant cependant. Ainsi Adice nous dit :

Lorsque les jambes sont dans cette même cinquième position dérivée, et que les bras prennent la quatrième position élémentaire, ces deux positions s'accordent seulement avec la première position du corps, en face, et avec la première position de la tête idem : cette pose est invariable, toute autre position du corps et de la tête la rendrait incorrecte et disgracieuse [...]. (Adice, 1859-1870b, p.306r).

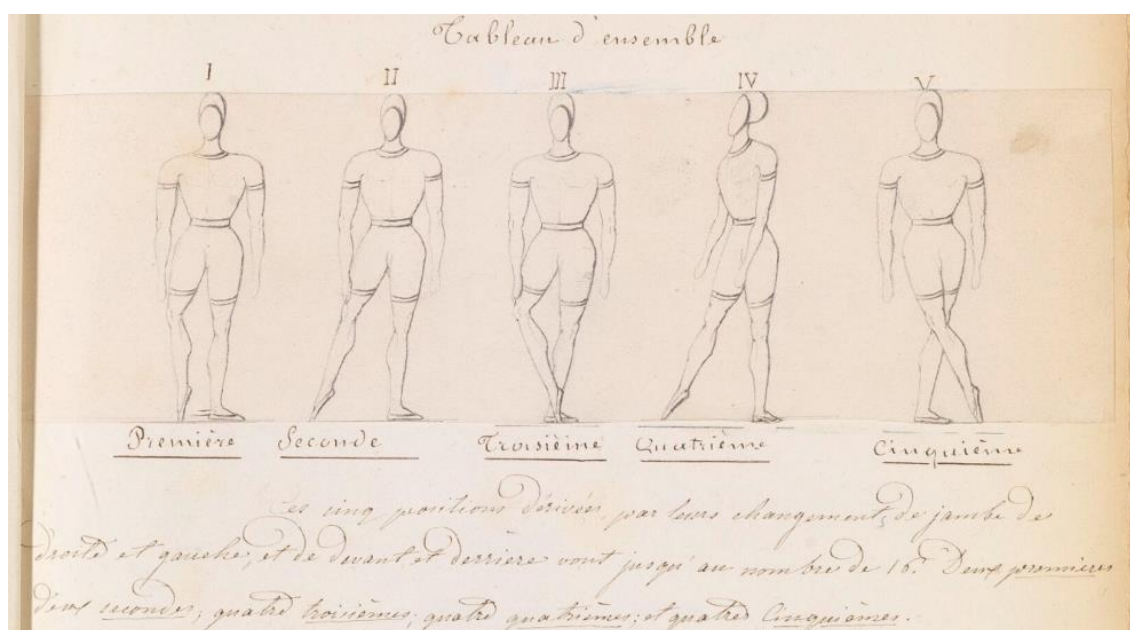
Cela veut dire, dans notre langage actuel, que quand la jambe est dégagée en quatrième de manière très croisée et que les bras sont en première (mais à la hauteur des épaules, nous le verrons dans le prochain chapitre), le torse et la tête doivent rester uniquement de face (pas de rotation ou autre inclinaison permises dans le haut du corps). Les restrictions de ce type se retrouvent abondamment dans ses textes. Il n'y a donc pas juste un épuisement des possibilités, mais une attention à la correction et à ce qui est jugé de bon goût.

Il définit à partir des cinq positions des pieds les élévations des jambe correspondantes, d'abord la pointe du pied restant au sol, puis montant à la demi-hauteur (les *demi-positions*) et enfin à la hauteur (les *grandes positions*). La dénomination de *position dérivée* est plus principalement réservée au premier cas : les poses où les deux pieds restent au sol, mais où le contact de l'un d'entre eux est limité à la pointe. Il décompte ainsi jusqu'à seize positions dérivées, soit deux de la première, deux de la seconde, quatre de la troisième, quatre de la quatrième, et quatre de la cinquième. Pour obtenir une position dérivée, il s'agit principalement de relever le talon et d'abaisser le cou-de-pied d'un des pieds dans les positions élémentaires. Exception pour la cinquième dérivée qui se comprend à partir de la quatrième dérivée. Il s'agit, pour une cinquième dérivée devant de la jambe droite, par exemple, de croiser toute cette jambe sur la

gauche d'un demi-pied (Adice, 1859-1870a, p. 12r)¹²⁹. Cette position peut se faire également, bien entendu, de la jambe gauche, ainsi que se croiser à partir d'un pointé derrière.

Saint-Léon quant-à-lui ne parle pas de positions dérivées mais de positions *dérivantes* ; elles dérivent des « angles droits », qui correspondent aux positions des mouvements en croix. Dans les dégagés, les battements à la demi-hauteur ou à la hauteur, les positions peuvent être naturelles, augmentées, ou diminuées. On remarquera l'analogie de ce langage avec celui de la musique. Les signes de sa sténochorégraphie qui précisent ces augmentations ou diminutions sont d'ailleurs le dièse pour les positions augmentées, et le bémol pour les diminuées.

Figure 57: Adice, L. (1859-1870a). Tableau des positions dérivées.



Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale, p. 6r. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Léopold Adice (ca. 1860)	Arthur Saint-Léon (1852)	Théleur (1832)
Première position dérivée	Jambe retirée à terre	
Seconde position dérivée	Jambe seconde à terre	Fifth half aerial station
Troisième position dérivée	Jambe sur le cou de pied à terre devant	Second half aerial station
Quatrième position dérivée	Jambe en quatrième à terre	Ninth half aerial station
	Jambe en quatrième augmentée à terre	Seventh half aerial station
Cinquième position dérivée	Jambe en quatrième diminuée à terre	Eleventh half aerial station

¹²⁹ On remarque toutefois que la position cinquième nécessite une légère obliquité des jambes vers le centre. La position de la cinquième dérivée pourrait être également comprise comme étant le dégagé logique qui suivrait la légère diagonale de la jambe dans sa position de base.

2. Les positions des bras :

Si les positions des pieds et des jambes vécurent juste quelques changements, ou plutôt quelques options, depuis leur codification par Pierre Beauchamp, celles des bras mirent bien du temps à se fixer. Ceci n'est pas surprenant : les bras n'ayant pas, sauf exceptions, à supporter le corps, leurs possibilités de mouvement sont bien plus vastes. On leur confère aussi une valeur expressive, par leur aptitude à épouser la versatilité des sentiments et des situations, surtout dans l'exercice de la pantomime, ce qui leur ouvre une palette plus élargie et plus subtile. Ils sont aussi le lieu et l'instrument d'une recherche esthétique qui permet de singulariser un personnage, sa nationalité, son appartenance à une époque, ou même sa non-humanité : dieux, oiseaux, bleus ou blancs, loups noirs et autres personnages mythiques. Toutefois, à côté de ces fonctions mimétiques et plastiques, la danse d'école est aussi une gymnastique. Par là même, les bras connaissent eux aussi des positions fondamentales, certes avec pas mal de variantes. On trouve en effet de nombreuses numérotations suivant les pays et les écoles. J'étudierai ici les principes les plus anciens qui sont les moins connues.

Dès 1725, Pierre Rameau énonce des règles très précises sur la mécanique des bras, destinée à harmoniser le haut et le bas du corps. Les mouvements du poignet, du coude et de l'épaule répondent subtilement à ceux des chevilles, des genoux et des hanches, en une coordination soignée. Le mouvement à partir de l'épaule reste limité, comme l'était celui de la hanche, et réservé principalement au *tombé* (l'épaule descend) et à l'*effacé* (l'épaule recule) ; ce dernier répondait à la loi naturelle du mouvement dans la marche, opposant le bras à la jambe pour maîtriser l'équilibre. À travers ces théories précises, c'est en priorité une conduite gracieuse qui est recherchée.

Nombre de remarques de Rameau, comme celle-ci, seront reprises par Blasis : « [...] je dirai seulement que je regarde les bras qui accompagnent bien le corps en dansant comme la bordure fait (sic) à un Tableau [...] » (Rameau, 1725, p. 196 ; Blasis, 1820, p. 60). Il conseillera également, comme le maître italien, aux petits danseurs de porter les bras plus hauts, aux grands, plus bas, et aux "bien proportionnés" à la hauteur du creux de l'estomac, « car s'ils étaient plus hauts, ils tiendraient du crucifix, outre qu'ils feraient plus porter à la roideur, & n'auraient pas la même douceur » (Rameau, p. 198 ; Blasis, p. 61).

C'est le chapitre quatrième du premier traité de Blasis (1820, pp. 57-65) qui disserte tout spécialement sur les bras, renvoyant à certaines planches illustrant son livre. Curieusement, ses

explications reprennent principalement les théories de la *Belle danse*, insistant peu sur les profonds changements esthétiques que connaît la période postrévolutionnaire, et que reflètent a contrario les illustrations de son ouvrage. Après les innovations vestimentaires qui suivirent la Révolution de 1789, et qui permirent de monter aisément les jambes à la hauteur tant pour les hommes que pour les femmes, une nouvelle esthétique des bras se devait de réharmoniser le corps. Les conceptions de la danse baroque favorisaient principalement les ronds de coude et les ronds de poignet pour accompagner des pas eux aussi souvent arrondis. Le ballet préromantique ne refusera pas des lignes plus angulaires, faisant qualifier ses danses de *télégraphiques* par certains témoins oculaires¹³⁰.

Notre seconde position actuelle est déjà mentionnée chez Blasis, tout aussi bien comme *Simple position des bras* que comme *Bras à la seconde* (*Ibid.*, fig. 1, pl. I). On remarque sur les gravures du traité que les coudes sont très tendus, que les bras sont portés à hauteur d'épaules et que le "crucifix" ne fait plus peur. La position bras bas s'appelle *Demi-bras* (fig. 2, pl. 2) ; si un de ces bras se tend légèrement en abduction pendant que l'autre reste en place, on parlera d'*Opposition des demi-bras* (fig. 3, pl. I). La couronne, quant-à-elle, est nommée simplement *Bras Arrondis au-dessus de la tête* (fig. 5 pl. I). L'écart entre les mains (tout comme chez Théleur) est assez important sur la gravure illustrant cette position. Blasis, comme les auteurs de cette époque, fait une place spéciale aux bras d'arabesque qui s'écartent de la règle commune. Nous en parlerons au chapitre suivant. Les écrits de Blasis restent somme toute assez lacunaires quant à la conduite et aux positions des bras, si on les compare aux descriptions rigoureuses de Rameau un siècle plus tôt¹³¹. Probablement, la danse d'école se cherchait. On remarque tout de même une claire tendance à utiliser d'avantage l'articulation de l'épaule, en réponse à celle de la hanche, et ainsi à monter tant les bras que les jambes.

Dans la *Letter IV* de son ouvrage, Théleur traite des bras avec une plus grande rigueur. Il leur prête une nature angulaire, qui leur permet de porter des poids, mais rend difficile la recherche de la grâce propre à l'art de la danse, et insiste sur la nécessité de les mouvoir indépendamment

¹³⁰ Après le succès de Taglioni dans la Vestale, en 1827, on considéra que « C'en était fait de la danse noble, classique, télégraphique (Boigne, 1857, p.45) ». L'expression est déjà présente chez Jules Canonge pour qui la danse de la célèbre ballerine « [...] est tout ensemble celle de l'Opéra et la danse des salons. Par cette fusion opérée avec autant d'art que de naturel, les lignes télégraphiques, les figures géométriques disparaissent » (Canonge, 1837, p.19).

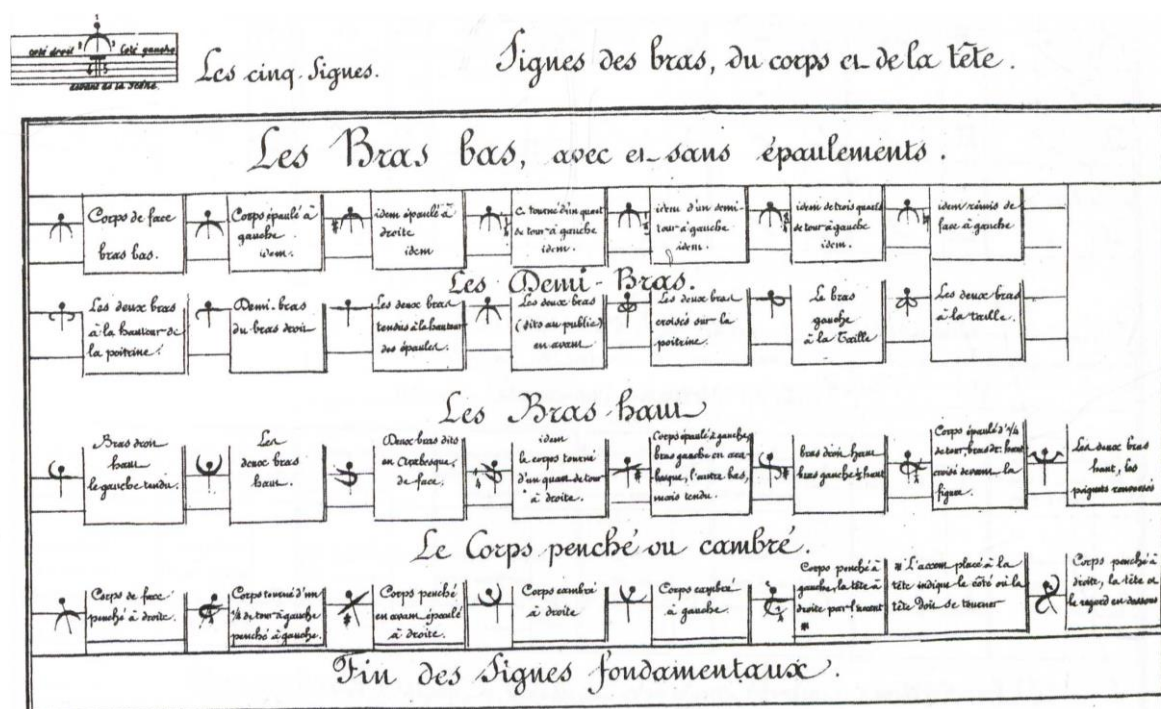
¹³¹ Léopold Adice reproche régulièrement à son compatriote son approche certes érudite, mais bien peu pratique pour un élève qui désirerait entreprendre des études de danse, ou simplement s'informer de cet art. Il semblerait que les deux italiens aient eu quelque différent dont les journaux s'étaient fait la répercussion, ce qui explique une certaine animosité de la part d'Adice envers Blasis, malgré la reconnaissance de son talent.

des jambes. Il définit des niveaux de bras, suivant une gamme d'élévation de ceux-ci en cinq étapes, sur un plan coronal ou sur un plan sagittal. C'est la montée latérale qui prime dans le classement qu'il propose. La position la plus basse est la *first position*, ou *half quarter arm*, formant un angle d'environ 20° par rapport à la ligne centrale du corps. S'ensuivent les *second position* ou *quarter arm* (45°) ; *third position* ou *half arm* (90°), à hauteur d'épaule donc ; *fourth position* ou *three quarter arm* (135°) ; et *fifth position* ou *grand arm* (160°). Ces différentes positions peuvent s'arrondir devant soi. En ce cas, et contrairement à nos ports de bras modernes, ils ne doivent pas cacher le torse. Ainsi les bras arrondis de la *third position* verront les mains se placer en face des épaules et non pas de la poitrine. De même les mains sont au-dessus des épaules en *fifth position*, laissant un grand espace entre elles. On peut créer des oppositions, à partir de ces différentes positions, en arrondissant un bras et en tendant un peu plus l'autre. Il est à noter également que la *fifth position*, qui correspond à notre couronne, doit être utilisée avec modération, exprimant la grandeur ou une extrême volupté, reflétant ainsi un caractère extra-quotidien (Théleur, 1832, p.45).

Vladimir Stepanov se servira d'un procédé très similaire à celui de Théleur afin de permettre la notation du mouvement des bras dans son système de notation. Il divisera le mouvement des membres supérieurs en seulement quatre degrés, 45°, 90°, 135° et 180°, sur un plan coronal et sur un plan sagittal. Ces degrés peuvent être cependant diminués ou agrandis grâce, respectivement, aux signes < ou >. Aurait-il eu connaissance de l'ouvrage de l'auteur anglais ou s'agit-il d'une simple coïncidence ?

Dans la table des signes sténochoregraphiques de son ouvrage, Arthur Saint-Léon classe également les bras selon leurs différentes hauteurs, répertoriant trois catégories : les *bras bas*, les *demi-bras* et les *bras hau* (sic). Les demi-bras sont placés à la hauteur de la poitrine quand ils sont devant le corps et à la hauteur des épaules quand ils sont à la seconde. Le terme de demi-bras est cependant ambivalent puisqu'il indique aussi le fait qu'un bras s'arrondit devant soi pendant que l'autre reste tendu. Les bras au public, les positions de bras croisés devant la poitrine ou les mains à la taille font partie également de cette famille des demi-bras. Outre la position couronne ou nos troisième et quatrième positions actuelles, les positions d'arabesque (première ou à deux bras), sont consignées dans la table des bras hau. On notera également la présence de la position les deux bras haut, poignets renversés, que Balanchine utilisera dans son *Apollo*.

Figure 58: Saint-Léon, A. (1852). Table des signes des bras, du corps et de la tête en sténochorégraphie.



Tiré de Flavia Pappacena, *La sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon*

Pour Adice, le travail des bras est un des aspects les plus difficiles à enseigner. Pour lui, peu de professeurs savent accorder leurs positions avec celles des pieds, chacun s'en remettant juste à une forme d'habitude. Revendiquant la tradition, celle des Gardel et des Taglioni, Adice s'insurge contre la nouvelle mode d'inclure des poses de sylphide ou de bayadère à l'intérieur de la classe, cela rendant les enfants maniérés et affectés. Il se hérisse aussi contre une nouvelle façon d'inculquer à l'élève du "sentiment", de faire du ressenti une nécessité. Il appartient, dans son opinion, à la nature de développer ce genre de don. N'oublions pas le titre de la partie imprimée de l'œuvre d'Adice : *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*. Il cherche à construire un instrument, comme un luthier. Si ce métier exige de la sensibilité, il estime qu'il demande d'abord de la méthode et du savoir-faire si l'on veut éviter certains écueils sous prétexte d'art.

L'adresse du mécanisme des bras, ne consiste pas à les tenir sans cesse en mouvement, sans règles, et sans principes; mais il consiste à savoir les poser correctement sans défaut de coudes, d'avant-bras, de poignets, de doigts, à les tenir bien droits pour l'équilibre du corps, à savoir les mettre d'accord dans toutes les positions dessinées pour l'harmonie du corps, à savoir les soutenir et leur donner l'élan sans les cramponner ni les raidir,

enfin d'être précis et exacts dans toutes les pirouettes et dans tous les temps d'à-plomb en tournant. (Adice, 1859-1870a, p. 86r)

Adice considère que c'est Albert qui a su le mieux approcher l'enseignement des bras, même s'il n'a malheureusement pas laissé de méthodes. Ce danseur de grand style, représentant du genre noble, avait un intérêt pour le dessin, art qui se couplait autrefois avec la connaissance de l'anatomie. Adice s'inquiète, comme toujours, de la perte de certaines traditions et voit la danse maintenant marcher à l'aventure. Il rappelle les principes de base qui devraient gouverner le mouvement des bras : les épaules ne doivent pas monter ; les coudes ne doivent pas tomber pour le maintien exact de l'avant-bras ; les poignets, autrefois volubiles dans la danse baroque, doivent rester immobiles, exceptés pour les arabesques.

Il distingue clairement le mouvement des bras liés aux cinq positions élémentaires, et les cinq positions d'arabesque qui ne relève pas de la même essence. Penchons-nous déjà sur les positions élémentaires :

— première position : les bras sont en à plomb (sic), l'un en face de l'autre.

— seconde position : les bras se prolongent tout droit, horizontalement de chaque côté.

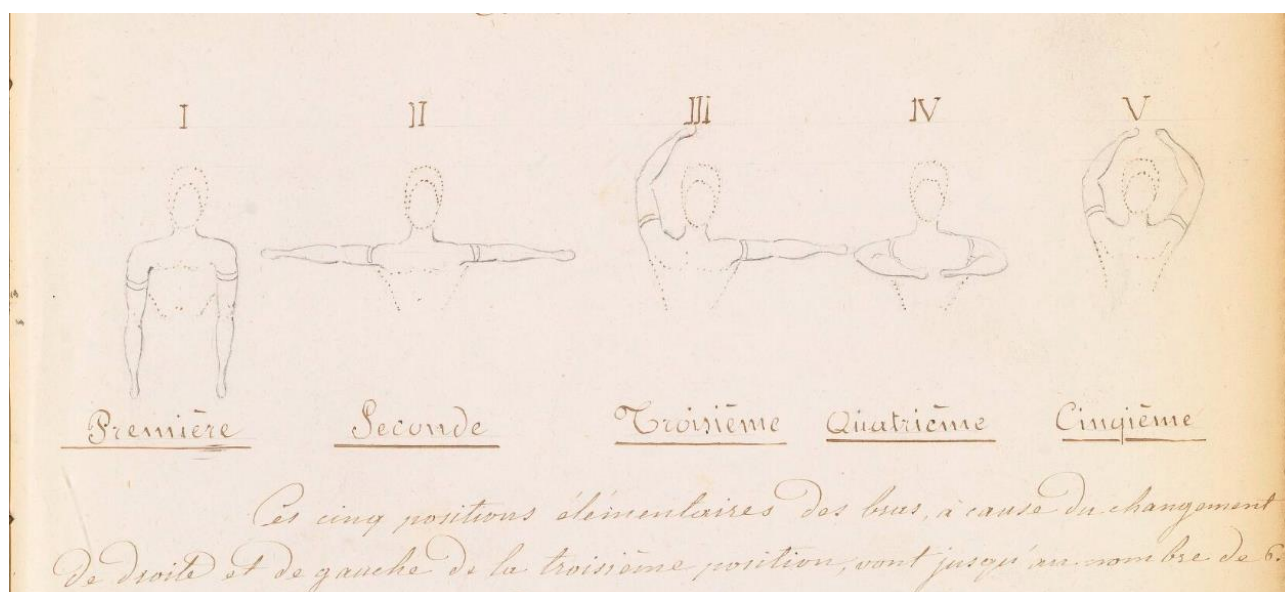
— troisième position : un bras arrondi « sur la tête », l'autre allongé horizontalement.

— quatrième position : bras allongés et arrondis devant la poitrine. Cette position ressemble à notre première, mais assez haute et accompagnée juste d'une légère flexion des coudes. Adice considère que celle-ci a besoin des explications du maître.

— cinquième position : les deux bras allongés et un peu arrondis au-dessus de la tête. Ce serait donc une quatrième qui monte (plus un ovale qu'un cercle). Cette cinquième position semble être plus fermée que son équivalent sur les dessins de Saint-Léon ou les gravures de Théleur.

On remarque que si les seconde, troisième et cinquième nous sont familières, les première et quatrième sont plus inhabituelles selon nos usages actuels. La première position, qu'Arthur Saint-Léon nomme *bras bas* dans sa table des signes sténochorégraphiques, était bien plus utilisée que de nos jours, où elle sert surtout de position préparatoire. Les bras s'abandonnent ici à leur poids, les paumes se faisant face. Cette manière de faire fut persistante puisqu'Antonine Meunier la comprend de la même façon : « *Repos*. Les bras naturellement allongés le long du corps, les pouces un peu en dedans, le creux des mains se faisant face, sans raideur » (Meunier, 1931, p. 223).

Figure 59: Adice, L. (1859-1870a). Tableau des positions des bras.



Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale, p. 92r. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

L. Adice (ca. 1860)	A. Saint-Léon (1852)	Théleur (1832)	B. Bernay (1890)	A. Meunier (1931)
Première position	Bras bas	First position ou half quarter arms	Bras au repos	Bras au repos
Seconde position	Les deux bras tendus à la hauteur des épaules	Third position ou half arms (straight line with the shoulders)	Seconde position (bras à hauteur d'épaules)	Seconde position
Troisième position	Bras droit haut le gauche tendu	Opposition of the third position	Un bras demi-couronne (ou d'attitude) l'autre à la seconde	Troisième position
Quatrième position	Les deux bras à la hauteur de la poitrine	Half arm (rounded)	Premier temps des bras (hauteur de la ceinture)	Première position (hauteur de la ceinture)
Cinquième position	Les deux bras haut	Fifth position	Couronne	Cinquième position ou couronne

Chez Bernay également les paumes se font face, l'arrondi des bras étant limité par rapport aux bras en préparation que l'on voit dans les esthétiques plus "modernes" qui semblent avoir été influencées par l'école Vaganova. L'école Bournonville fait, quant-à-elle une différence entre la position *bras bas*, ou encore *cinquième en bas* (notre position préparatoire actuelle) et la

première position (celle d'Adice, proche des bras au repos de Meunier)¹³². C'est dans ces deux positions très basses que les pirouettes sur le cou-de-pied étaient exécutées. On le voit sur les planches de Blasis et cela est confirmé par les exercices sténochorégraphiés d'Arthur Saint-Léon. Kirsten Ralov témoigne également de ce fait dans l'article « Ballet terminology » dans l'ouvrage *The Bournonville School* : « Les bras étaient toujours placés en première [n.d.a. : en technique Bournonville comprendre donc *bras bas* mais les mains un peu plus écartées] durant les tours. [...]. Bournonville demande un style très spécial. La préparation des pirouettes se prend en 4^e en avant [n.d.a. : notre 3^e en bas ou 6^e] et les bras se placent en 5^e en bas [n.d.a. : bras bas de style Vaganova] ou en 1^{ère} [n.d.a. : celle d'Adice] pendant le tour »¹³³ (Ralov et al, 2005, p. 15).

Cette *première position* est bien différente de ce que nous pratiquons de nos jours. La *quatrième position* d'Adice pourrait plus s'apparenter à nos habitudes si elle n'était tenue presque à hauteur d'épaule. Il faut la comprendre comme une seconde qui serait devant soi. Les bras sont plus allongés que dans notre première actuelle, si l'on en croit les représentations de profil qui se trouvent dans l'ouvrage d'Adice. Ils sont presque parallèles à la jambe en quatrième devant quand celle-ci est à la hauteur. On peut penser que les bras à la seconde étant tenus strictement à hauteur d'épaule, la quatrième se trouve également plus haute, les mains opposant la partie supérieure de la poitrine.

Une logique claire apparaît entre les positions des jambes et ceux des bras dans les tables d'Adice. En première position, les bras sont assez naturels, livrés à leur poids, coudes légèrement soutenus toutefois, s'harmonisant avec la position des jambes, ouvertes vers la droite et la gauche, mais sous le corps. En seconde, bras et jambes s'ouvrent sur le plan coronal, semblant rappeler à notre souvenir *l'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci. En troisième position, les talons se croisent pendant que le bras du pied de devant s'élève au-dessus de la tête, l'autre restant à la seconde. En quatrième position, les deux bras se placent devant soi, à la hauteur de la poitrine, tout comme la jambe de devant vient se placer devant l'autre : c'est donc maintenant le plan sagittal qui est mis en relief, tout comme la seconde se comprenait par le plan coronal. Dans la cinquième, les deux bras se portent au-dessus de la tête, répondant au croisement des jambes. Le corps opère alors dans sa totalité un rapprochement vers son axe central, jusqu'à presque s'y confondre, surtout en relevant sur les pointes. C'est certainement

¹³² Cecchetti fait la même distinction.

¹³³ "The arms were always placed in 1st during the turns. [...]. Bournonville does require a very special style. The preparation is from 4th en avant, and the arms are placed in low 5th or 1st while turning."

d'après cette logique spatiale qu'Adice déconseille les quatrième et cinquième positions des bras avec la première position des pieds. Il considère l'accord comme étant peu harmonieux.

Chez Maurice Emmanuel, la classification des bras se fait en différenciant positions symétriques et positions dissymétriques. Il se refuse cependant à les réduire à quelques formules types, comme il l'avait fait pour les jambes. Ces ports de bras ne sont donc pas numérotés. On trouve, parmi les positions symétriques, les *Bras au repos, soutenus* ; les *Bras étendus sans raideur* (équivalent de notre seconde) ; les *Bras arrondis devant la poitrine* ; les *Bras arrondis au-dessus de la tête* ; les *Bras hauts et ouverts* (rappelant la *fifth position* de Théleur) ; les *Bras « à la lyre »* (équivalent *des bras hauts poignets renversés* de Saint-Léon) ; les *Bras à la taille*. Les positions d'arabesque sont classées parmi les positions dissymétriques et reçoivent également un traitement à part. Bien qu'il ne nomme toujours pas Adice, Maurice Emmanuel s'intéresse aussi aux corrélations des positions de jambe, de bras, de corps et de tête (l'étude de cette dernière partie du corps donne l'occasion au musicologue de citer enfin l'ouvrage du professeur italien). Il va jusqu'à faire la somme totale des positions types, évaluées à quatre-vingt-onze, et le calcul de toutes les combinaisons possibles à partir de ces positions, soit 95140 agencements possibles, ... avis aux chorégraphes (Emmanuel, 1984, pp. 104-105). Tout comme Adice il écarte de la danse certaines de ces possibilités : « un grand nombre d'entre elles n'ont qu'un intérêt purement gymnastique et l'art du danseur les exclut : elles ne sont pas eurythmiques, auraient dit les Grecs » (*Ibid.*, p. 105).

Dès 1890, dans l'ouvrage de Berthe Bernay *La Danse au théâtre*, on trouve une description de la première position des bras proche de ce que nous connaissons à l'heure actuelle. Elle en fait même la base absolue de la danse. Elle la nomme *premier temps des bras* : ils sont portés à la hauteur de la ceinture, avec un écart de cinq centimètres entre eux. Les coudes n'y sont pas très soutenus, du moins sur la gravure de Dousdebès qui illustre la position. Le lexique illustré des positions de bras qu'elle propose dans son deuxième petit livre (*Théorie de l'art de la danse*), à l'intention de ses élèves, est très proche de celui que nous connaissons de nos jours : la position dite « du repos », ainsi que les premier, deuxième et troisième (aussi appelé bras d'attitude) temps des bras sont les mêmes qu'aujourd'hui. La couronne y apparaît telle que de nos jours, assez fermée au-dessus de la tête. Seule notre quatrième position n'y figure pas.

La danse classique aurait donc connu une évolution, entre 1852 et 1900, qui reste difficile à saisir dans ses détails de par le manque d'écrits théoriques entre ces deux dates. Je rappelle que l'École de danse de l'Opéra de Paris, où travaillait Berthe Bernay, avait connu entre temps une forte féminisation : la supervision de Marie Taglioni, qui fut professeur de la classe de

perfectionnement de 1860 à 1870, l'enseignement très apprécié de Madame Dominique ainsi que celui, non moins prisé, de Mlle Théodore. Leurs enseignements seraient-ils la cause de ces changements esthétiques ? Le père de Marie Taglioni lui reprochait régulièrement de tenir ses bras trop bas. Est-ce que la grande ballerine aurait été pour quelque chose sur les modifications apportées à la quatrième position durant la seconde moitié du 19^e siècle, abaissée ainsi à la hauteur du creux de l'estomac pour devenir notre première ?

3. Les positions *arabesque* des bras :

À côté de ses théories sur la "gymnastique dansante" des bras, Adice consacre un volume dédié à l'art de l'arabesque (tome 3). La notion d'arabesque à son époque est bien différente de ce que nous entendons par ce mot de nos jours. Elle n'est en rien une sorte de quatrième à la hauteur derrière, accompagnée de mouvements de bras plus allongés que dans les positions fondamentales. Carlo Blasis traite de ce sujet dans son traité de 1820, principalement dans le premier chapitre, *Instructions générales aux élèves* et dans le troisième, intitulé *Étude de corps*. Il fait la différence entre les moments, et c'est la règle générale, où le corps doit être droit, et les dérogations à cette loi dans quelques attitudes, et principalement dans les arabesques, où le corps doit se pencher en avant ou en arrière, en un jeu de contrepoids. Adice en donne cette définition : « L'action de la jambe placée en ATTITUDE allongée en forme de cadran avec le corps penché en avant en quatrième position¹³⁴ s'appelle ARABESQUE » (Adice, 1859-1870a, p. 56r). Il rajoute : « Cette pose fait partie de la seule position exceptionnelle (sic) que nous avons. »

Arabesque est un terme emprunté à la peinture, qualifiant des ornements « composés de plantes, d'arbustes, de branches légères et de fleurs, dont l'artiste forme des tableaux, et décore des compartiments, des frises ou des panneaux » (Blasis, 1820, p. 24). Flavia Pappacena rappelle que le goût pour ces fantaisies décoratives était apparu après la découverte d'Herculanum et de Pompéi à la fin du 18^e siècle (2012, p. 134). On retrouve en effet des exemples de ces motifs dans des villas romaines, appelées *grotta*, à cause de leur mauvais état proche de la ruine. Le terme ne s'applique donc pas en premier lieu à une pose tenue par le danseur, mais plutôt à des groupes, généralement évoquant des bacchanales, qui s'entrelacent avec des ajouts de

¹³⁴ La quatrième position du torse chez Adice est "pliée", soit penchée en avant.

guirlandes, de tambourins, de cerceaux, de couronnes ou de thyrses. Y sont mis en valeur une certaine légèreté, l'harmonie de la composition et le jeu des oppositions. C'est par extension que l'on appliquera le terme à des poses exprimant une certaine fantaisie et un abandon soigné du corps. Ainsi on pourra avoir des arabesques avec une jambe en quatrième devant et le corps en arrière, ou même les deux pieds à terre et le dos cambré (Blasis, 1820, fig. 4 pl. VII, dite *Arabesques sur les deux pieds*). Une recherche plastique et une intelligence des lignes semblent être les fils conducteurs des différents exemples proposés par Blasis pour illustrer sa conception de l'arabesque.

Figure 60 : Arabesque sur les deux pieds.



C. Blasis (1820). *Traité élémentaire [...]*. Pl. VII. Source gallica.bnf.fr/Bnf

Adice, lui-aussi, n'entend pas toujours sous ce terme une extension de la jambe à l'arrière du corps mais avant tout une manière spéciale d'utiliser les bras, relevant plus de la "pose" que de la "position". Il s'y joint un sentiment plastique particulier, non étranger au dessin linéaire que Blasis encourageait le danseur à maîtriser pour se composer lui-même. Les cinq positions de l'arabesque sont des variations sur la seconde position des bras, soit une ligne droite qui perdrait son parallélisme au sol pour jouer de la dissymétrie. Il les définit de la sorte :

— première arabesque : c'est celle que l'on connaît. Le bras de devant est à la hauteur du menton, le bras en arrière étant sous l'épaule. Elle est le résultat d'une seconde position se tournant de profil, gardant une harmonie de ligne entre les deux bras et les épaules.

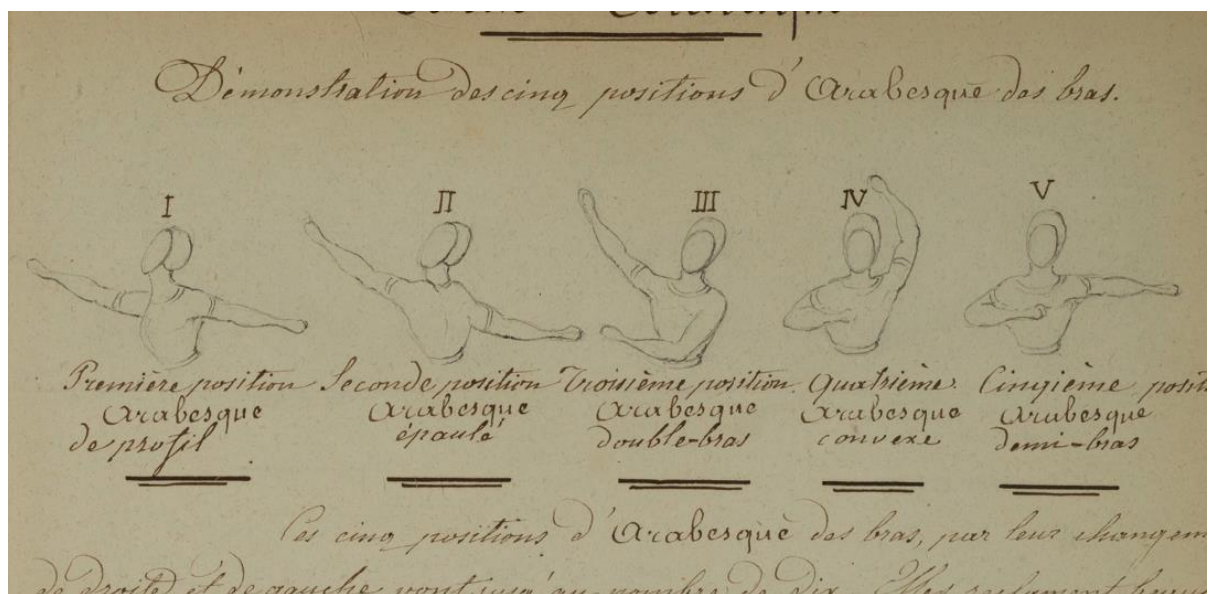
— deuxième arabesque : elle se prend en exécutant deux demi-cercles, un en dedans et un en dehors, à partir de la seconde des bras, et en présentant de la sorte son dos au public.

— troisième arabesque : c'est celle à double bras, que l'on trouve encore sous ce même numéro dans la technique Cecchetti. Les illustrations d'Adice sont plus dans le style de Blasis toutefois, les mains pouvant tout aussi bien être en supination, semble-t-il. De la seconde position on exécute un quart de cercle vers le haut avec un bras, et un demi-cercle en plongeant vers le bas avec l'autre bras. La tête reste de face.

— quatrième position de bras d'arabesque convexe : elle correspond à notre quatrième des bras actuelle. De la seconde exécuter un quart de cercle d'un bras allant en couronne, et un quart de cercle vers le bas de l'autre bras pour aller en première.

— Cinquième arabesque demi-bras : de la seconde arrondir un des bras devant la poitrine en lui faisant décrire un quart de cercle.

Figure 61 : Adice, L. (1859-1870c). Les cinq positions d'arabesque des bras.



Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale. Traité des arabesques p.10. Source gallica.bnf.fr/ Bnf

Adice insiste à nouveau sur l'importance des positions élémentaires pour comprendre les mécanismes de la danse. Dans les cinq cas, c'est bien la deuxième position qui sert de base à la formation des différents bras d'arabesque. Ceux-ci seront ensuite accordés, comme les positions

élémentaires, avec les différentes positions des jambes, sans du tout se limiter aux positions en quatrième derrière, comme nous le faisons dans les techniques actuelles.

Chez Arthur Saint-Léon, l'arabesque c'est également une question de bras. Comme déjà mentionné, elle fait partie de la catégorie des bras hauts. Le terme semble spécifiquement s'appliquer au bras qui est devant, élevé au-dessus de l'horizontale. On trouve ainsi, dans sa table des signes sténographorégraphiques, une position à *Deux bras dits en arabesque de face*, ou encore le *Corps épaulé à gauche bras gauche en arabesque, l'autre bas mais tendu*, ce qui correspond à notre *première arabesque*. Il utilise, pour les jambes, le terme de *quatrième derrière*, exprimant ce que nous entendons de nos jours par le terme *arabesque*.

L. Adice (ca. 1860)	A. Saint-Léon (1852)	B. Bernay (1890)	A. Meunier (1931)
Première position arabesque de profil	Corps épaulé à gauche, bras gauche en arabesque, l'autre bas mais tendu	Arabesque ouverte	Arabesque
Seconde position arabesque épaulé		Arabesque croisée	
Troisième position arabesque double-bras	Deux bras dits en arabesque		Double arabesque (de caractère)
Quatrième arabesque convexe	Bras droit haut bras gauche demi haut		Quatrième position
Cinquième position arabesque demi-bras	Demi-bras (du bras droit ou gauche)		Seconde fermée

Les ouvrages de Bernay témoignent une nouvelle fois du glissement sémantique qui s'opère sur la fin 19^e siècle. Elle reconnaît l'*arabesque ouverte* et l'*arabesque croisée*, positions nécessitant toutes deux une jambe étendue en arrière et un haut du corps très penché. Tout comme chez Emmanuel, la jambe arrière se pliera légèrement afin de prolonger la courbure du torse fortement rejeté vers l'avant, rappelant la forme d'un hamac ou d'une demi-lune. Quand le corps est droit, les bras d'arabesque présentent une inclinaison prononcée, le bras de devant étant à la hauteur du front, celui de derrière descendant à la hauteur des fesses pour continuer la ligne. Antonine Meunier, quant-à-elle, illustre également les bras de l'arabesque à travers certaines poses tanagrées de son livre (fig. 43 et 55), faisant ressortir la plasticité recherchée.

Je me suis borné dans ce chapitre à traiter des positions élémentaires des bras et des jambes, mais il est clair que les changements de signification abondent dans le vocabulaire de la danse classique, selon les monts, selon les vaux, selon les siècles. Une étude des évolutions de la *batterie* aurait été intéressante à entreprendre, considérant l'importance de cette technique dans l'école française. Feuillet en présente déjà quelques exemples dans les tables qu'il a consacré à cet aspect de la danse. On peut être surpris d'y voir *l'entre-chats à quatre* démarrer à la seconde et battre deux fois avant d'atterrir dans cette même position, ce mouvement pouvant s'exécuter également en voyageant sur le côté ou en tournant. Ou encore de reconnaître dans les *demy entre-chats* les ancêtres de nos brisés moderne (Feuillet, 1700, p. 86).

C. Pousse-café pour digérer la terminologie de la danse classique

Mon lecteur, s'il est un tantinet darwiniste, pourra me répliquer que la vie évolue, que tout cela relève d'une "paléontologie" inutile, que l'archéoptéryx est mort depuis belle lurette, que de nos jours les oiseaux vivent aussi et qu'il faut les laisser chanter. As-t-on besoin d'apprendre le latin pour comprendre le français ? Le fait est que cette discipline est en même temps un art tatillon et que des sourcils ne manqueront pas de se hausser sur un *retiré* dénommé *passé*, un *dégagé* appelé *tendu*, une *arabesque ouverte à bras ouvert* qui prétendrait être une *première arabesque*. Si cette terminologie n'est au fond réellement générée que par l'habitude, une "erreur" dans une appellation est susceptible de disqualifier un candidat dans une épreuve, ou de créer une sorte de suspicion sur un professeur, quand à la fois certains patois peuvent se réclamer de dictionnaires plus précis que notre langage de la danse académique. Un autre danger, inhérent au manque d'attention à la lexicologie de cet art, est l'appauvrissement de son vocabulaire, et par conséquence des contenus pédagogiques.

Dans un documentaire, relativement récent, sur l'École de danse de l'Opéra de Paris (*Graines d'Étoiles*, réalisé par Françoise Marie en 2012), un de ses professeurs explique que si tout était écrit dans l'école Vaganova, rien ne l'était dans celle de l'Opéra de Paris : « Tout est verbal, rien n'est écrit, et ça date de Louis XIV. Et on est les seuls au monde à avoir ça. Si vous allez chez Vaganova tout est écrit. Si vous allez au Danemark, avec les musiques, tout est écrit » (Cle d'essonges, 2018, 32"). Une école comme celle de l'Opéra ne possède curieusement pas de syllabus. Cela ne manque pas d'étonner les visiteurs étrangers qui s'y rendent (voir les entretiens avec Christiane Vlassi et Gilbert Mayer, annexes 1 et 2). D'une Académie qui très

vite désira établir des principes, conserver et diffuser, par la notation, ses danses, serait-on passé à une forme de fierté à ne pas laisser de traces écrites de cet art intimement lié au présent, conduit qu'il serait « par le cœur et par la tête » ? Ou est-ce là une peur de la figer en théorisant trop ? On peut l'admettre, et nous avons parcouru nombre d'entre eux dans cette étude, depuis Louis XIV la danse française en a connu pas mal des écrits. Mais dans tous ces recueils, il n'y a pas de Bible. Ce sont des ouvrages d'auteurs isolés, et aucune théorie, aucun lexique, ne semble prévaloir sur un autre.

Il y a, certes, une méthode Vaganova, extrêmement codifiée, et qui trouve ses préceptes dans l'ouvrage théorique de la célèbre pédagogue : *Les bases de la danse classique*. Son livre fut publié en russe pour la première fois en 1934, à une époque où elle formait également des enseignants. Celui-ci marquait une importante contribution à son art, si précieusement préservé par le régime communiste, malgré son identification à des valeurs qui avaient été celles de l'Empire russe. Vaganova réévaluera toutefois cet héritage, déconsidérant l'école franco-danoise jugée affectée, obsédée par les jambes, et enfermée dans une forme de coquetterie désuète. Elle trouvera également la vieille école du Mariinski comme étant trop faible dans l'exécution des pas virtuoses. La danseuse soviétique se cherchera dorénavant dans un idéal plus héroïque et également dans une expression lyrique des bras sur lesquels la pédagogue insiste. C'est de cette même expressivité du haut du corps que se réclamait Mathilde Kschessinska quand elle enseignait à Paris après avoir fui la Russie. Mais celle-ci l'analysait comme une influence d'Isadora Duncan, s'infiltrant dans la danse académique grâce au talent de Fokine : « [...] seul le libre jeu du torse, des bras et de la tête, permet d'atteindre à l'expression forte, complète et nuancée des sentiments » (Kschessinska, 1935, p. 4).

Sans vouloir minimiser l'œuvre de Vaganova, on peut noter toutefois une tendance à renier certaines influences fondatrices dans une volonté de table rase qui probablement confortait le régime soviétique dans ses idéaux révolutionnaires. Elle considère sa technique comme un développement de la danse classique russe, ne copiant aucune école. Elle dit s'inspirer de la méthode anatomique de Stepanov, notamment dans son utilisation des angles de 45°, 90°, 135°, décrivant les hauteurs de la jambe ou des bras (Vaganova, 2014, p. 39). Cette référence à son compatriote lui permet d'ignorer les notions de hauteur ou de demi-hauteur qui existaient bien auparavant.

Plusieurs fois réédité et complété de son vivant, son ouvrage connaît une première publication en anglais, en 1946, à New-York (chez Kamin Dance Publishers). Malgré la fermeture de son pays, l'influence de la pédagogue commencera à s'étendre bien au-delà de l'Union soviétique.

De l'autre côté de la Manche, l'Angleterre, qui elle ne possédait pas d'écoles subventionnées, se trouva dans la nécessité assez rapide de contrôler l'enseignement de ses professeurs de danse. Il fallait s'assurer d'une transmission correcte des techniques traditionnelles ainsi que de l'appellation exacte des pas. C'est ainsi qu'en 1920 fut créé *The Association for Operatic Dancing of Great Britain* sous l'impulsion de Phillip J.S. Richardson, rédacteur du *Dancing Times* :

Le Comité de l'Association se compos[a] des représentants des meilleures écoles de danse : Mme Adeline Genée (Présidente), Mme Lucia Cormani (de la Scala), Miss Phyllis Bedells (la plus grande danseuses anglaise), Mme Tamar Karsavina (la célèbre danseuse russe), et M. Espinosa (fils de Léon Espinosa si bien connu). (« Conservation de la vraie technique de la danse en Angleterre », 1922, p. 42)

La réunion de ces cinq personnalités devait symboliquement représenter l'alliance d'écoles différentes et créer aussi une manière de fusion de leurs précieux savoirs : Bedells pour l'Angleterre, Cormani pour l'école italienne, Genée pour le Danemark et l'héritage de Bournonville, Karsavina pour la méthode de la Russie impériale, et Edouard Espinosa pour la France (son père avait en effet étudié à l'Opéra de Paris).

Tout d'abord simplement destinée à préserver la qualité de l'enseignement à l'intérieur du Royaume-Uni, l'entreprise excéda vite les côtes des îles britanniques. Aujourd'hui, la *Royal Academy of Dance* (R.A.D.), qui en est dérivée, est un moteur mondial important en ce qui concerne l'enseignement de la danse classique. Elle s'étend sur près de quatre-vingts pays, formant aussi bien des élèves que des enseignants.

On peut lire, en 1922, dans la revue *Le Monde qui danse* :

Il n'y a point de danger que la vraie technique du ballet se perde en France, en Belgique ou en Italie, car tous ces pays possèdent maintenant une école subventionnée : citons celle de l'Opéra de Paris, de la Monnaie de Bruxelles, de la Scala de Milan et de la Marienski ou Bolchoï à Petrograd et Moscou. Mais en Angleterre, l'enseignement dépend de l'entreprise privée du professeur. (*Ibid.* p. 42)

L'enseignement de la danse en France semblait donc pouvoir se passer de contrôle, étant donné la présence fort ancienne d'une école, préservée à travers toutes sortes de gouvernement, garante de l'application de "la vraie technique". L'entreprise d'Antonine Meunier reste, dans ce contexte, tout à fait remarquable dans son ambition, même si elle demeure relativement méconnue des pratiquants de cet art, comme des aficionados de la danse classique.

Plus tard, en France, le diplôme d'État a tenté de donner des repères d'apprentissage et à élaborer une forme de syllabus, sans se soucier non plus de théoriser outre-mesure une discipline où le professeur reste relativement libre de ses choix d'éducation. En dehors des grosses institutions, les profils d'élèves restent extrêmement variés et une adaptation au terrain semble effectivement sage. La réflexion sur le vocabulaire lié à cet art n'a cependant pas été poussée à bout à mon sens.

L'écrivain Raymond Escholier cite Socrate à l'occasion de la sortie du livre d'Antonine : « Savoir c'est définir ». Est-ce que des termes interchangeables non seulement suivant la géographie des différentes écoles mais aussi à l'intérieur de son histoire en France sont susceptibles d'amener suffisamment de clarté pour permettre un vrai savoir dans cette discipline ? Une idée assez répandue dans le grand public, et même diffusée dans des ouvrages spécialisés sur le sujet, serait que le langage de la danse classique étant codifié en français, tous les danseurs, dans le monde entier, auraient en commun ce lien qui les unirait. Ce point de vue mérite un examen plus serré : certes le langage est français, mais de quoi parle-t-on ? L'emploi de mêmes termes (malgré les nombreux glissements sémantiques que nous avons vus) pour désigner des positions, des mouvements, des combinaisons de pas, peuvent aussi prêter un caractère non évolutif à cette discipline (Levinson, 1990, p. 85), quand elle est au contraire une conquête lente et presque anonyme.

Ces soucis autour du vocabulaire de son art ont continué d'accompagner la pensée de Meunier au-delà de la publication de son livre. Dans un article paru en 1937 pour *la Tribune de la Danse* elle revient sur le sujet :

[...] il nous semble qu'à une époque où l'art de la Danse a pris un tel essor mondial, il nous serait souhaitable qu'une entente se fit entre tous les chorégraphes du théâtre, afin de composer un jury dont le but serait de convenir du choix des termes qu'il y aurait lieu d'adopter d'un commun accord et qui pourraient servir d'un lexique employé par tous. (Meunier, 1937, p. 14)

Le problème n'était pas neuf. On le retrouve de loin en loin soulevé par différents acteurs du monde chorégraphique. Déjà en 1822, Deshayé remue cette question, exprimant ce besoin d'une terminologie plus stricte dans son court ouvrage *Idées générales sur l'Académie Royale de Musique, et plus spécialement sur la Danse*. Lui-même premier danseur à l'Académie royale, il désirait renouer avec les "vrais" principes de 1661. Il partageait cette ambition avec Gardel, Milon, Coulon et Despréaux :

[...] qui convinrent avec moi de la nécessité de ce rétablissement pour l'amélioration de notre art, tant pour régénérer ses principes fondamentaux, que pour sa classification et dénomination des pas, qui tous les jours devient moins intelligible pour l'enseignement, ainsi que pour donner des règles sûres à la partie chorégraphique, tout à fait incomplète (sic) et dont la terminaison est tant désirée pour la conservation des ouvrages des grands maîtres, qui, sans ce secours disparaîtraient pour jamais de notre scène. » (Deshaye, 1822, pp 20-23)

Malgré une demande au Ministère en 1819, ce projet n'aura pas de suite. Deshayes espérait aussi la rédaction d'un traité sur les mécanismes et principes de la danse, là aussi à rédiger par un comité d'artistes choisis.

La référence en matière de terminologie de la danse, à cette époque, était encore le dictionnaire de Compan (1787). Mais celui-ci ne rendait pas compte des nombreux pas créés ultérieurement, et la danse postévolutionnaire était en constante évolution. La *danse théâtrale* se distinguait de plus en plus de la *danse de ville*. La professionnalisation accrue de cette pratique contribuait à cette recherche d'évolution technique et à cette inventivité dans des pas qui naissaient sans être baptisés.

La danse classique s'étant propagée dans de nombreux pays, on peut comprendre que les termes de son vocabulaire technique aient pu subir des modifications. Ainsi le traité de Zorn, qui fut très répandu dans les pays anglo-saxons, nous présente le terme *sissonne* comme venant de *ciseaux* pour expliquer l'ouverture et la fermeture des jambes de ce pas. J'ai rencontré des danseurs qui perpétuaient cette idée, diffusée à l'étranger.

Mais, on l'a vu, même sans quitter la France, et à une époque où ces influences étrangères étaient moindres, la terminologie des pas manque déjà d'uniformité. Celle-ci ne constituait pas le souci principal des maîtres de ballet et l'Académie Royale de danse, qui avait eu mission de théoriser, d'analyser et de normaliser cet art, avait fini son œuvre dès la fin du 18^e siècle. Despréaux fait remarquer que : « La plupart des pas et des sauts ne se distinguent que par des noms de fantaisie qui ne donnent aucune idée pour les expliquer. C'est quelquefois le genre de l'air comme chaconne, gaillarde, menuet, pasepiéd, etc qui n'ont pas d'étymologie » (Despréaux, s. d., folio 71r). Tout cela peut effectivement prêter à confusion.

J'en reviens à ce petit dialogue, déjà cité, des deux professeurs, manuscrit par le même Despréaux :

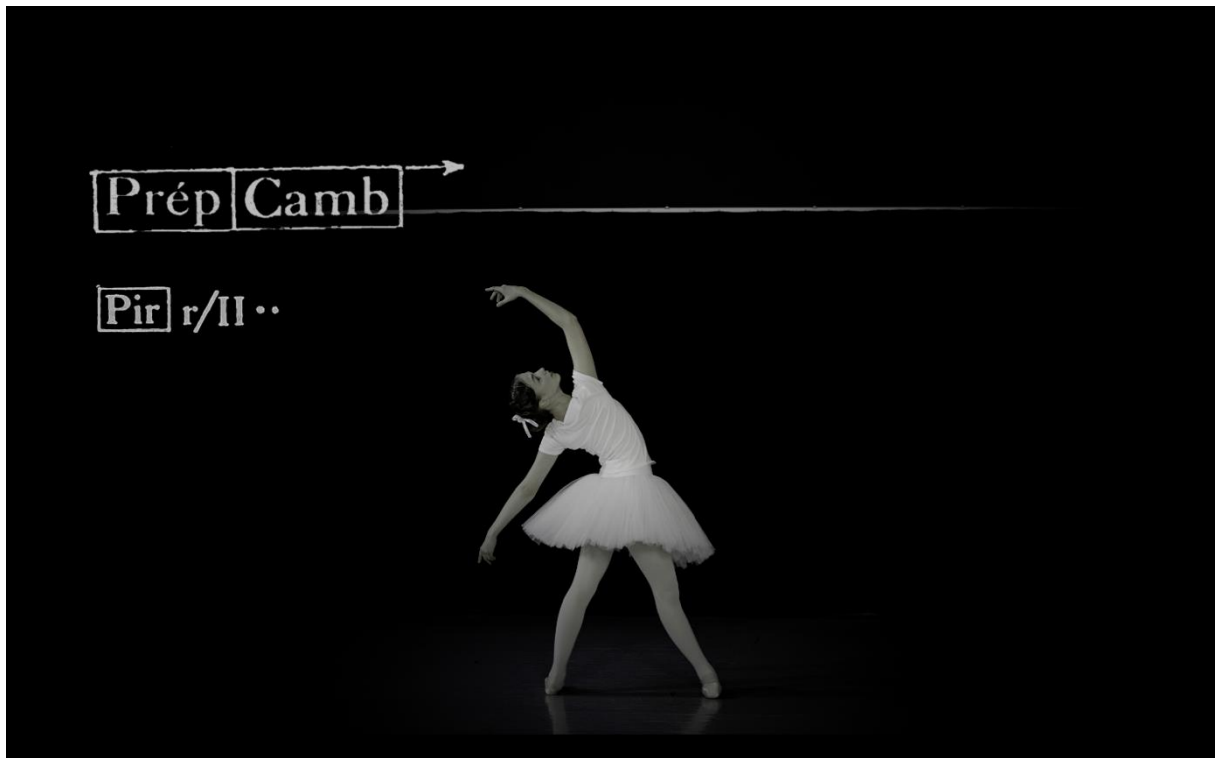
1^{er} professeur Pierre : il faut avouer Mon ami que notre art est bien pauvre en mots Technique. Quelle absurdité de tenir aux noms de pas inventés il y a plus de 200 ans.

2^e professeur Paul : il y a longtemps que je m'en suis moqué. La Musique n'a pas été aussi bête. Elle a toujours travaillé et travaille encore à perfectionner son art pour en perpétuer les principes.

Pierre : si les musiciens avaient été aussi paresseux que les danseurs ses principes seraient dans l'oubli et son art recommencerait à chaque génération. (*Ibid.*, 129r)

Aurions-nous oublié les principes de notre art ? Si la danse classique est aussi une science, elle ne s'offre pas toujours les mêmes moyens. Bien que requérant une extrême précision, elle peut aussi manquer d'exactitude.

Figure 62 : Préparation cambrée selon A. Meunier. Danseuse A. Brunet.



Tiré du film "le Dictionnaire d'Antonine Meunier" de D. Serciat et P. Darde

Conclusion : Vers une définition de l'école française de danse classique ?

Sur le premier plateau : la culture. Telle qu'elle est : singularité propre, différence qui, vue de l'extérieur, devient vite mystérieuse, voire impénétrable. [...]. Sur l'autre plateau : l'universel. Soit tout ce que l'homme a en commun. La différence et le commun gravitent ainsi en quête d'un équilibre, en un mouvement perpétuel. (Amagatsu, 2000, p. 10)

Mon pari fut de tenter une démarche quasi-impossible lors des reconstitutions menées avec les étudiant.e.s du CNSMD de Lyon : recréer des pans de répertoire tel que dansés à l'origine grâce à certains systèmes de notations. Cette approche n'est en rien une nostalgie du « C'était mieux avant », mais adhère plutôt à cette pensée émise par l'historien John Chapman : « Combien nous nous comprendrions mieux si nous étions capables de nous regarder avec les yeux du passé » (1979, p. 271)¹³⁵. De nombreux discours, tendant tout droit vers leur but, s'embarrassent peu d'une certaine absence de précision sur les sujets qu'ils traitent, et nos pratiques artistiques sont susceptibles d'en faire les frais.

Au 19^e siècle, la dénomination *danse classique* n'est pas si courante. On retrouve le plus souvent le terme de danse théâtrale, qui la distingue de la danse de ville, même si les critiques reviennent sur des qualités “classiques” dont les interprètes seraient pourvus ou pas (voir les exemples cités dans Jacq-Mioche, 2005). *Belle danse, danse noble, danse théâtrale, gymnastique théâtrale, danse d'école, danse académique, ballet, danse savante, danse télégraphique*, pour l'anglais Théleur la danse classique c'était simplement ce qu'on appelait communément « [...] La “Danse Française”, qui, lorsqu'elle est exécutée d'une manière parfaite, combine la correction, l'aisance, la grâce et l'éclat »¹³⁶ (Théleur, 1832, p. 19). On remarquera l'emploi du mot “correction”, mot à la consonnance presque morale, et qui revient assez souvent quand il s'agit de définir les particularités de notre école. La France décide du bon et du mauvais en la matière. Ainsi, en 1848, Bournonville nous dit :

¹³⁵ “How much better we would know ourselves and our world if we could see ourselves through the eyes of the past.”

¹³⁶ “[...] I shall confine myself to one [style], viz, that which you and I have practised, commonly called « La Danse Française, » which, when executed in a perfect manner, combines correctness, ease, grace and brilliancy.”

En prononçant le mot : « Bonne école », on est d'accord sur son origine française ; mais les uns la cherchent dans la correction froide du mécanisme, les autres dans son application dramatique et pittoresque. Il est digne de remarque que le public a presque toujours su distinguer la réunion de ces deux perfections, tandis que les artistes ont, trop souvent, sacrifié l'ensemble aux détails. (Bournonville, 2005, p. 128)

On peut saisir là une forme d'alternative entre les préceptes d'un Coulon inspiré par Gardel, ou ceux d'un Vestris, disciple de Noverre. Qu'elles soient virtuoses, ou prêtent leur sensibilité aux ballets d'action, pourrait-on dire, aujourd'hui encore, de toutes ces ballerines qui peuplent le monde : « Elles sont toutes françaises », comme l'affirmait Saint-Léon en parlant de Taglioni, d'Elssler, de Grantzov ou de Mouravieva, parce que toutes nourries au même lait d'un animal qui nous fut, il y a longtemps, sacré ? Ou bien la danse française est-elle aussi russe ? Italienne ? Danoise ? Coréenne ? Cubaine ? etc. Les manières de concevoir son approche ont été fortement influencées par des circonstances particulières à chaque pays, et une volonté de se démarquer, de se singulariser à travers un style, tout en s'appropriant cette technique.

Nous sommes à une époque où la globalisation a quelque peu gommé les différences qui rendaient, autrefois, un danseur comme Anthony Dowell inmanquablement anglais, un Vladimir Vassiliev irrévérablement russe, une Suzanne Farrel indubitablement marquée du sceau de l'école américaine, ou faisait de Noëlla Pontois le parangon de la danse française. Un Balanchine, quant-à-lui, se plaisait à composer pour sa *french ballerina*, Violette Verdy, des pas plein de vivacité et d'esprit. Tout cela relève d'une autre époque. Vouloir définir la *danse classique française* : cela fait-il encore sens, quand ces identités s'étiolent ? Les maîtres de ballet actuels trouveront à leur disposition maints danseurs virtuoses venus des quatre coins du globe. Ils se soucieront bien souvent assez peu de ces différences stylistiques, privilégiant avant tout un certain physique, une haute dose de technicité, ou autres atouts généralement liés au sport. Par son versant athlétique cette danse garde, certes, un goût pour le record ou l'exploit, mais sans adhérer totalement à ces valeurs. L'apparence du naturel, du moindre effort, d'une élégance prisée par l'aristocratie, d'un désir de toucher le public par d'autres moyens que la performance physique et d'atteindre aussi les régions de l'âme, ne lui permet pas de se limiter à l'idée de perdre ou de gagner. Comme l'avait signalé un jour Jean Babilée dans une émission télévisée : « Le sport, c'est par rapport aux autres ; il faut être meilleur que les autres. Si l'on est mauvais et si l'autre est pire, on gagne ; tandis qu'en danse, pas » (Hermant, 1984, 41 : 23).

Si l'ouvrage de Meunier reste une ressource précieuse par ses informations sur le lexique d'une époque, si les renseignements que sa notation permet sont également d'importants témoignages

sur les ballets des débuts de la 3^e République, dont le répertoire s'est quasiment volatilisé, sa définition de *l'école française de danse classique* me semble un peu décevante :

Danse classique : mouvements de danse, définis et classés, servant à l'enseignement chorégraphique dont les principes donnent la souplesse, l'équilibre, la pureté des attitudes, l'harmonie du geste, l'ampleur du mouvement, la virtuosité et la grâce. La danse classique est la base de tous les genres de danses. (Meunier, 1931, p. 131)

Tous les genres de danse ne recherchent pas l'ampleur, la virtuosité ou la grâce. Aussi cette compréhension du terme "classique" est discutable. Le classique (du latin *classicus*) n'est pas ce qui est classé, même si l'art de la danse "classique" a opéré très rapidement une classification des pas et des temps, les assignant à certains groupes précis, mais surtout ce qui est "de première classe". Meunier complète cette définition dans un article rédigé pour la *Tribune de la danse*, en avril 1937 :

[...] si nous la définissons « danse classique Française », c'est que l'interprétation de tous les pas et mouvements tels que nous les concevons depuis plusieurs siècles, est inhérente à notre genre, à notre race, mais il n'en est pas moins vrai que ces mêmes pas, ces mêmes mouvements dénommés quelquefois différemment selon les latitudes, sont universels et se retrouvent dans tous les ballets de Danse Classique. (p. 15)

En 1937, quand Meunier écrit ces lignes, la France connaît son ultime Exposition universelle justement, dernier chapitre d'une série née en 1855, par désir de surenchérir sur celle organisée en 1851 de l'autre côté de la Manche. Meunier oscille entre le singulier de sa culture et le pluriel de l'universalité. Cette problématique, essentielle de nos jours, amène à des réflexions qu'il serait bien impossible de développer dans le cadre de ces conclusions sur quelques notations en danse. Elle est celle de la nature ambivalente de la culture justement, qui peut être tout aussi bien une affirmation de notre hétérogénéité comme celle de notre continuité en tant qu'espèce douée de raison, et sachant qu'elle est vouée à mourir. En ce sens, la notion de culture universelle reste extrêmement ambiguë et controversée, même si elle est significative de l'histoire de notre pays. Un Jules Ferry, tout comme les philosophes des Lumières, s'en sont faits les chantres.

Relevons que la danse classique fut longtemps considérée comme rendant accessible toute forme de danse, et c'est ce qu'exprime Adice, dans un discours qui n'est pas loin de Meunier :

L'enseignement de la danse théâtrale française, vous le savez fort bien, par sa méthode bien dirigée par un professeur habile, fait danser tous les genres de danses nationales et

étrangères, sans pour cela avoir eu besoin de suivre le moindre cours ou reçu la moindre leçon à cet égard... (1859-1870e, p. 55)

Au moment où Adice rédige son traité, la notion de danse nationale ou étrangère regroupe essentiellement ce que nous entendons actuellement par danse de caractère, et son discours est en partie understandable. On connaît le goût d'Arthur Saint-Léon pour les danses d'Europe centrale, dont il s'était fait un spécialiste au cours de ses nombreux voyages, ou la maîtrise de Marius Petipa des danses espagnoles. Cette approche qui consiste à s'appropriier et intégrer en scène des danses qui ne lui sont pas forcément destinées (contrairement à la danse théâtrale) devient moins évidente quand elle touche à des codes culturels plus éloignés de nos mœurs, comme ceux du *buyō* ou de la *danse cambodgienne*, ou impliquant des actions sur le corps exercées sur de jeunes enfants, afin de les rendre conformes à une esthétique décidée par la tradition.

Inspirée par ses conquêtes, ou simplement curieuse d'un ailleurs et attachée au pittoresque et à l'exotique qui prend le relais des représentations de thèmes mythologiques, la France des 18^e et 19^e siècles a mis en scène certains ballets incluant des danses prétendument amérindiennes ou océaniques (*les Sauvages de la Floride* de Louis Henry en 1807, *les Sauvages de la mer du Sud* de Milon en 1816, *les Mohicans* d'Antonio Guerra, en 1837), japonaises (*Yedda* de Louis Mérante en 1879, *le Rêve* de Joseph Hansen en 1890, déjà commentés plus haut), ou chinoises (*les Fêtes chinoises* de Noverre en 1754), qui souvent n'ont pas rencontré l'enthousiasme du public. Je ne citerai que cet article de Jules Janin à propos de la création des *Mohicans* : « [...] ceci est une plaisanterie tout-à-fait indigne d'un théâtre comme le théâtre de l'Opéra, et nous espérons très fort que ces Mohicans seront tout-à-fait *les derniers des Mohicans* » (1837, p. 1). Ce que considère le critique c'est surtout le sujet inapproprié, dans son opinion, à cette scène de France.

Trouver un ton juste face à une autre culture n'est pas une entreprise facile. Le ballet classique ne porte en rien l'exclusivité de ces tentatives. Ainsi une Susan Leigh Foster retrace les péripéties des rencontres entre Jérôme Bel et Pichet Klunchun, de *Pichet Klunchun and Myself* à *About Khon*. Cette deuxième rencontre évitera les pièges du premier spectacle, et replacera ses deux interprètes à un niveau plus égalitaire. En face du danseur traditionnel thaï, la démarche de Bel avait encouru, sous couvert d'une volonté émancipatrice, l'affirmation d'une supériorité de sa démarche : « À l'instar des danses folkloriques du 19^e siècle qui sont venues renforcer le

ballet classique, le revitalisant par un vernis exotique, Klunchun ne peut qu'être au service de l'art radical de Bel » ¹³⁷(Foster, 2011, p. 203).

Revenons à la définition de la danse classique par Meunier. Elle fait écho à celle émise par Levinson dans son *Principe de la danse d'école*, publié en 1929 : « Elle semble correspondre de la manière la plus parfaite au “canon” anatomique de l'Européen ainsi qu'à ses aspirations intellectuelles. Sa doctrine rayonne sur tous les pays où l'on est fait comme nous et où l'on pense de notre manière » (1990, p. 84). Entre le moment où ces lignes ont été écrites et notre monde actuel, c'est pratiquement tous les habitants de la planète qui se sont “occidentalisés”. Cette occidentalisation, de nouvelles habitudes alimentaires, une utilisation différente du corps, la généralisation de l'ergonomie occidentale dans d'autres cultures, ont eu, en quelques générations, des répercussions importantes sur l'anatomie même de certains peuples, leur taille, leur forme de jambe ou de pied. Mais si l'on remet, en général, peu en question l'usage de la chaise, de la fourchette ou de la chaussure, la pratique de la danse classique n'a pas manqué, ces dernières années, de susciter pas mal de polémiques. Le ballet appartient-il à tous ou est-ce la forme de danse d'un certain groupe de personnes qui partagent des points communs génétiques, linguistiques, ou autres liens culturels ?

Ce que l'on remarque, historiquement, c'est la reconnaissance progressive et élargie de tout peuple à la danser. Antonin Proust parlait ainsi au crépuscule du 19^e siècle : « En Angleterre, on se trémousse, on gigotte. En Amérique on bamboulise, on ne danse pas. Les peuples de Germanie, qui ont au plus haut degré le goût de la musique, sont même [...] peu sensibles, je ne dirai pas à l'attrait, mais à la pratique de la danse » (Proust, 1898, p. 4). L'écrivain aurait-il tenu ces mêmes propos devant les prestations d'une Antoinette Sibley, d'une Margot Fonteyn ou d'une Darcey Bussell, d'une Gelsey Kirkland, d'un Friedemann Vogel ? L'aurait-il tenu pour un art latin difficile à comprendre pour tout autre fruit que celui mûri au soleil de l'Italie, de l'Espagne ou de la France ?

Cette danse, que l'on qualifie souvent d'euro-péo-centrée, voire d'“ethnique” selon la théorie de Joann W. Kealiinohomoku, semble fasciner les peuples de toute race sans qu'elle soit pour autant imposée par un acte colonialiste ou doive s'apparenter à un “emprunt”, comme l'entend l'ethnologue américaine, sauf à considérer que la Russie, pour citer juste un exemple, ait pu

¹³⁷ “Like the nineteenth century folk dances that fortified the classical ballet, revving it up with a veneer of the exotic, Klunchun can only service Bel's radical artistry.”

également “emprunter” cette danse. Le ballet n’a jamais été imposé par exemple au Japon¹³⁸. Il répond cependant à la sensibilité de nombre de ses habitants, qui l’exercent avec passion, de manière professionnelle ou pas, et en font non pas seulement un loisir (*shumi*) mais parfois leur *tokugi*, soit une activité où ils peuvent démontrer un talent spécial et à laquelle ils consacreront leur vie. On connaît aussi le succès actuel des danseurs classiques coréens qui brillent dans les concours et arrivent au sommet de nombreuses compagnies de renom.

Mme Kealiinohomoku nous explique que :

Nos valeurs esthétiques se manifestent dans les portés de corps longilignes, en extension, les jambes totalement dévoilées, avec des petites têtes et des pieds minuscules pour les femmes, dans des corps élancés pour les deux sexes, et dans la qualité aérienne recherchée qui est démontrée au mieux par la femme soulevée et transportée¹³⁹. (2001, p. 40)

Amina Boschetti, ou ses consœurs italiennes, aux féminités épanouies, qui ont conquis les scènes de la Russie impériale ou du Paris fin de siècle, se seraient-elles reconnues dans cette description ? Le tutu romantique de Marie Taglioni, couvrant les jambes à mi-mollet, reste-t-il également révélateur de nos valeurs occidentales ? Les pas de deux de Bourdonville où l’homme et la femme dansent côte à côte, dans une relation spéculaire qui rappelle les duos de la *belle danse* ne participent-ils pas eux aussi de notre sentiment esthétique ?

Si elle n’est pas une question de race, la danse classique serait-elle alors plus compréhensible comme expression par le mouvement d’une certaine élite sociale ? L’hypothèse ne manque pas de créer quelques autres suspicions : voilà une danse pour les privilégiés, une expression de la bourgeoisie du 19^e siècle et de la monarchie des siècles antérieurs. Faut-il rappeler qu’un art conçu par une élite n’en fait pas un art réservé à l’élite, porté qu’il fût, jusqu’à nous, par des gosses de Belleville et de La Villette. Rappelons aussi que ce ne sont pas ses joueurs qui ont établi les règles du football moderne. Si cette danse élitiste ne peut plus correspondre à nos ambitions vraiment démocratiques, ne devrions-nous pas penser à supprimer également de nos

¹³⁸ L’italien Giovanni Vittorio Rosi y fut invité afin de promouvoir l’opéra et le ballet, en 1912 et il enseignera aux nippons la technique classique. Plus tard, Eliana Pavlova arrivera au Japon à la suite de la révolution russe et formera beaucoup de danseurs du cru après avoir fondé une école à Kamakura. Après la Seconde guerre mondiale, le ballet devint un symbole de beauté, contrepoint aux désastres qu’avaient connus le pays. Les Japonais dansèrent *le Lac des cygnes* dès 1946. (Kobayashi, s.d.)

¹³⁹ “Our aesthetic values are shown in the long line of lifted, extended bodies, in the total revealing of legs, of small heads and tiny feet for women, in slender bodies for both sexes, and in the coveted airy quality which is best shown in the lifts and carrying of the female.”

régimes alimentaires le champagne et la crème Chantilly, qui sentent un peu trop leur aristocratie ?

Cette accusation d'élitisme a un autre visage. En effet, cet art "inégalitaire" exige de ses pratiquants à la fois des prédispositions naturelles et un travail acharné pour en faire une profession. S'étant développé au théâtre, il implique un partage des rôles entre témoins oculaires et acteurs dansant éduqués pour cette fonction. Les spectateurs, de préférence avertis, seront pour la plupart incapables d'exécuter la chorégraphie qui se déploie en scène, nécessitant des dispositions anatomiques et une formation complexe qui exige une discipline proche de l'ascèse. Je rappelle une évidence qui tend à ne plus en être une, puisqu'une pratique qui ne serait pas possible pour tous devient d'emblée suspecte selon certaines manières de penser actuelles. Cette problématique "nouvelle et progressiste" serre la main aux discrédits nombreux jetés sur cette activité en tant que métier depuis plusieurs siècles et auxquels les danseurs professionnels se trouvent régulièrement confrontés. Tout comme les ouvrières de la danse du second Empire et de la 3^e République, lesquels d'entre eux n'ont pas eu à répondre à la sempiternelle question déjà évoquée : « Qu'est-ce que vous faites d'autre dans la vie ? ».

Le ballet s'est permis de plus de s'approprier des formes d'expression plus populaires, affirmant ainsi sa suprématie. C'est ainsi que le critique anglais Alastair Macaulay commente l'intégration des éléments de danses de caractère à la danse classique dans le ballet *Raymonda* de Marius Petipa. Après le *cortège hongrois* et la *palotás*, s'ensuit le grand pas classique sous forme de *pas de dix* :

On peut argumenter qu'une telle démarche postule que la danse classique est une forme supérieure : tant que d'autres formes chorégraphiques lui sont subordonnées, elle se présente comme le langage des dominants et des classes dirigeantes. Pourtant, Petipa donne également à cette approche une qualité platonicienne, comme si la danse classique académique était susceptible de rapprocher l'individu du domaine des formes idéales. (Macaulay, 2020, p. 141)

Ce serait donc la géométrisation du mouvement qui la tirerait vers une expression supérieure. On convient généralement que le ballet s'est développé dans les cours italiennes de la Renaissance, baignant dans les courants de pensée néo-platoniciens encouragés par les Médicis. Garderait-il ainsi un arrière-goût de science dans celui de l'art et le rêve de ce *Beau* idéal, réglé, mesuré, suivant quelque divine proportion, qui furent les quêtes d'un Vitruve ou d'un Léonard ? Ainsi Adice reprend une notion de l'enseignement déjà énoncée par Noverre :

Nous désirons comme lui que l'élève apprenne d'abord l'ovale et les différentes parties qui composent l'ensemble de la physionomie avant d'étudier le coloris et l'expression, c'est-à-dire nous voulons que l'élève de danse apprenne d'abord les positions des jambes, des bras, du corps, de la tête ; nous voulons en un mot qu'il apprenne à se placer avant de danser [...]. (Adice, 1859, pp. 104-105)

Il faut savoir se dessiner avant que de peindre les émotions humaines, puis faire ensuite parler cette grammaire un peu sèche. Comme les buis de Versailles déclinant le monde des idées platoniciennes, comme les courbes des odalisques d'Ingres se pliant aux exigences d'un formalisme prisant la pureté des lignes, comme les cathédrales construites selon des calculs rigoureux, cette danse se trace au compas et à l'équerre, guidée par l'angle droit, le cercle, et surtout le fil à plomb, outil premier de la perspective. La chair est traversée par les lois de la pesanteur, obéissant également à celles de la balistique ou de la physique, dont elle joue pour prétendre les nier. La ballerine de Petipa illuminerait ainsi tout esprit humain comme peut le faire un théorème : « Y a-t-il au monde quelque chose de plus agréable qu'une femme qui tourne sur l'ongle de son orteil avec une jambe parallèle à l'horizon, dans la gracieuse attitude d'un compas forcé ? De cette façon, le goût ne se corrompra jamais », déclare un Gautier un peu ironique (1858, p. 282).

Chez un Mallarmé, la recherche d'une élévation esthétique dans la danse fera de celle-ci un poème à déchiffrer. La condition de cet art supérieur a pour prix la dépersonnalisation de l'être dansant, « *in-individuel*, [...], jamais qu'emblème point quelqu'un » (Mallarmé, 1976, p. 192). Refusant la prose trop banale, la ballerine s'astreint à cette gymnastique permanente qui la fera "signe", conférant à la scène un sens quasi-religieux. Si la jambe de la danseuse court-vêtue affole les sens du spectateur, le poète symboliste en fait lui le stylet du scribe : « La plus palpable matérialité n'est jamais que le chiffre d'un au-delà idéal » (Ducrey, 1996, p. 366). Il est probablement dur à entendre, tant elle est encouragée de nos jours jusqu'à la démagogie, que la notion d'*expression personnelle* ne représente ni un début, ni une fin en soi dans une pratique artistique. Pour sûr, elle n'est pas le credo sur lequel s'est développé l'art du ballet, ce que remarque John Cage, et ce dont il ne lui fait pas reproche, intéressé qu'il était lui-même à échapper aux habitudes dans laquelle nos personnalités parfois nous enferment :

Et le ballet n'est évidemment pas construit sur un tel principe éphémère, car, s'il l'était, il ne pourrait pas, à l'heure actuelle, prospérer comme il le fait, presque dépourvu de

personnalités intéressantes et certainement dénué d'un message ou de l'attitude d'un individu envers la vie.¹⁴⁰ (Cage, 1961, p. 90)

Cette pratique n'en exclut pas pour autant la recherche de soi et de son style, même si le cadre en est mesuré. La facilité d'accès actuelle à de multiples vidéos de danse peut inciter à une certaine reproduction basique d'un mouvement, d'une variation, d'un rôle, en faisant abstraction d'autres aspects plus subtils qui n'échapperont pas à un artiste aguerri. Cette simple imitation ne constitue en rien un aboutissement, même si elle peut représenter la première phase d'un travail. On l'a vu, Blasis encourageait ses élèves à être originaux et Bournonville conseillait à l'étudiant qui voulait embrasser cette carrière d'apprendre à se passer de son maître : « Ne devenez pas une copie de votre professeur, mais dès que vous aurez appris votre métier, allez vers lui, remerciez-le profondément pour ses affectueuses directives, et demandez à travailler par vous-même — en retenant cependant ses fréquents conseils et critiques »¹⁴¹ (1976, p. 68).

Nombre de discours, dans notre pays qui s'enorgueillit en même temps de lui avoir prêté son langage, tendent à engluer la danse classique au mieux dans des demi-vérités, quand ce ne sont pas les pires lieux communs. Ceux-ci étant souvent relayés par la presse et les médias, ils n'ont pas contribué à redorer le blason d'une danse déjà peu présente sur le territoire français, et quasiment absente quand il s'agit de parler création. On lui prête des particularités qui seraient dans son essence même, aussi sûr que l'on trouvera des pépins à l'intérieur d'une pomme. Pour rassurer ses pratiquants, ses admirateurs, tout comme ses détracteurs, non, pas plus les cinq positions que la gamme diatonique ou la suite de Fibonacci ne sont ringardes, racistes ou discriminantes. Ne prenons pas non plus pour des cornes les oreilles du lièvre, et il est bien dommage que notre siècle éveillé soit en même temps parfois atteint de myopie.

Quand les cours de yoga fleurissent un peu partout, il ne viendrait pas à l'esprit de rendre sa pratique suspecte car il serait originaire d'un pays fonctionnant sur un système de castes. En revanche, la danse classique sera souvent perçue comme rétrograde. Elle est par exemple la « [...] survivance d'un art du 19^e siècle [...] » (Prat, 2022, tchat 10 : 56), qui enfermerait l'homme et la femme dans des rôles prédéfinis. Même si l'emploi du travesti consistait à

¹⁴⁰ "Personality is a flimsy thing on which to build an art. (This does not mean that it should not enter into art, for, indeed, that is what is meant by the word *style*.) And the ballet is obviously not built on such an ephemeron, for, if it were, it would not at present thrive as it does, almost devoid of interesting personalities and certainly without the contribution of any individual's message or attitude towards life."

¹⁴¹ "Do not become a copy of your teacher, but as soon as you have learnt your métier, go to him, thank him profoundly for his loving guidance, and ask to work on your own — reserving for yourself, however, his frequent advice and criticism."

emprunter des déclinaisons de la masculinité très codées, comme nous l'avons vu en détail dans le chapitre consacré à cette pratique, Milles Sanlaville, Fiocre ou Meunier, spécialisées dans ce genre de rôle, se seraient étonnées sans doute de certaines vues progressistes de notre époque condamnant la manière dont la danse d'école circonscrit les sexes dans des stéréotypes. Les rôles masculins du ballet sont loin de tous décliner le « mâle alpha toujours très à l'aise dans [son] corps, toujours un peu dominant-dominateur » (Urbain, 2022, 24 : 05), imprégnés qu'ils sont, bien souvent, d'une grâce que condamnait justement les Jules Janin et les Théophile Gautier. La femme y est souvent glorifiée et ne se contente pas de jouer les prostituées, les naïves et les mortes. Le ballet d'action n'est d'ailleurs qu'un des aspects des genres développés par la danse d'école. Elle est aussi poésie, musique à voir, architecture mobile, messe, livre vivant, *septexts*¹⁴², divertissement, bref ce qu'en font les chorégraphes et les danseurs, de même que le langage n'appartient pas en propre au roman ou au style journalistique.

L'accusation de discrimination la guette assez souvent également. C'est un fait, pour être exécuté à son plus haut niveau, le ballet demande, nous l'avons vu, certaines qualités innées et de nombreuses autres à développer et entretenir. De même qu'on voit rarement de petits joueurs de basket, de gros jockeys ou de maigres lutteurs, la danse classique demande certains critères physiques qui ont eu tendance, certes, à devenir de plus en plus strictes, sans que cela ne lui soit forcément bénéfique. Il est essentiel toutefois de ne pas confondre les concepts d'inégalités devant une pratique et de discriminations à cet égard. Pour le sociologue Joël Laillier, qui a étudié pendant quelques années le fonctionnement du ballet de l'Opéra de Paris et de son école, le talent ou le don tendent à y devenir des prétextes, dissimulant d'autres formes de sélection basées sur la classe sociale ou la race. Il me semble, après vingt-trois ans d'enseignement dans quatre pays de résidence, et de nombreuses années en tant que danseur qui les ont précédés, que le talent existe bel et bien, tant les différences entre les enfants sont visibles, surtout dans des écoles où ceux-ci ne sont justement pas sélectionnés. L'étude du sociologue met en relief l'importance d'historiciser certains phénomènes. Ainsi il nous dit : « Les élèves, qu'on appelle historiquement les "petits rats", sont issus massivement des franges les plus aisées et les plus cultivées de la population » (Laillier, 2020, p. 40). Ce constat, basé sur une enquête menée en 2010, met surtout en valeur la manière dont les classes supérieures présentent actuellement pour leurs enfants la fréquentation d'une école d'élite, préservant le goût de la discipline. Ce qui est bien loin d'avoir été le cas dans les siècles antérieurs comme nous l'avons vu. Ironie du sort, le

¹⁴² Je reprends ici le néologisme forgé par William Forsythe et qui exemplifie la recherche particulière du chorégraphe autour du langage du ballet classique. Considéré comme un texte de pas celui-ci peut ainsi subir le traitement que les modernistes ont infligé aux ouvrages littéraires.

chef d'entreprise de notre temps souhaiterait ainsi pour sa progéniture les vicissitudes d'une profession associée à la classe ouvrière au 19^e siècle. À moins que cette austérité liée au métier ne s'apparente à celle des saint.e.s. On pourrait tout aussi bien observer les mouvements des canons esthétiques à travers différentes périodes afin de se libérer des clichés jaillissant de toute part quand il s'agit de considérer cet art.

Le ballet blanc n'est pas non plus le ballet des blancs. Le blanc du ballet blanc n'est pas celui de la peau, ni celui du col blanc, ni un symbole monarchique qui signerait à tout jamais son identité : il est celui de nos os, du linceul et de nos représentations du fantôme. Devant la mort, ou après, nous serons tous blancs et nous afficherons la symétrie mystérieuse qui nous constitue profondément et qui nous dépasse. La mort nous rend tous égaux et elle n'exclue personne : les danses macabres le savaient bien.

Figure 63 : Danse macabre. (circa 1900)



Nous voilà presque arrivés au terme de ce voyage entrepris avec le désir de mieux comprendre les principes qui gouvernent une danse somme toute assez mal connue, pas toujours aimée, régulièrement critiquée depuis plus de deux siècles, mais qui continue à faire ses pirouettes tout autour de la planète et à fasciner le public et ses pratiquants souvent passionnés. Je ne m'aventurerai pas ici à vraiment la définir, mon étude s'étant bornée à une période circonscrite. Le 20^e siècle, le siècle actuel, ont apporté, eux aussi, leurs lots d'innovations dans un art que ses détracteurs décrivent facilement comme figé. Pour s'en tenir à l'École de danse de l'Opéra de Paris, des personnalités comme Aveline, Lander, Guillot, Bessy, actuellement Platel, ont marqué l'institution de leur empreinte. Noureev, même sans s'être intéressé de près à cette école, l'a influencé par le répertoire exigeant qu'il a créé pour la compagnie, et qui reste une référence incontournable dans la vision du classique transmise par les professeurs et maîtres de ballet actuels de la vieille académie. Il aurait fallu aussi explorer les autres foyers importants de la danse dans notre pays, Bordeaux, Lyon ou Marseille, pour ne parler que des siècles passés, qui virent s'épanouir des artistes de premier plan, et qui attendirent surtout de Paris la confirmation de leur talent. Si la *danse classique française* n'est pas la *danse classique parisienne*, il m'a été plus facile, dans le cadre de ces recherches, d'accéder aux archives informant le Conservatoire de la capitale, plus largement documenté, et rendant compte de la formation d'Antonine Meunier.

Le dehors prestigieux de cet art, la somptuosité des écrans qui l'accueillent, des costumes qui le pare, suscite un imaginaire de magnificence ostentatoire, la vision d'un faste où tout s'enchaînerait avec la parfaite coordination d'un ballet cosmique déployant son harmonie. On ne peut prêter à l'évolution du ballet classique ce même développement gracieux, huilé comme les engrenages d'une belle horloge. Elle est faite aussi d'accidents, de luttes de pouvoir, de fuites de savoirs, de désintérêts, de mépris, de pirouettes ratées, de départs, de retours, ... Derrière le faste, guettait souvent aussi le fastidieux. Qu'importe, ce n'est pas par une histoire sans histoire que cette danse reste convaincante, mais bien plus par les reconquêtes effectuées, et ses sursauts de santé après ses différentes crises. La maladie est absolument nécessaire à notre bon équilibre vital. Alors reconnaissons aussi un pouvoir à *la danseuse malade* ; concédons une vraie force de résistance et un "savoir-faire" aux saltimbanques de ce noble métier, en face des détenteurs du "savoir".

La danse dite classique est passée par de multiples crises, auxquelles elle a survécu. En 1866, Nestor Roqueplan se dressait contre « ceux qui [voulaien]t noyer le ballet en l'accusant de la rage » (p. 1). Que mon modeste travail emboîte ses pas lointains.

Bibliographie

Sources anciennes :

Académie impériale de musique : La Caravane ; Paul et Virginie. (1813, 23 juillet). *Journal de Paris*. <https://www.retronews.fr/journal/journal-de-paris/23-juillet-1813/2969/4686580/1>

Académie royale de musique. (1841, 3 juillet). *Le Courrier français*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4705712n>

Adam, A. (1849, 22 janvier). Revue musicale. *Le Constitutionnel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668458v/f1.item.zoom>

Adice, G. L. (1859-1870a). *Théorie de la gymnastique théâtrale, avec une monographie des divers malaises qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale : la crampe, les courbatures, les points de côté, etc [une partie imprimée, l'autre manuscrite]* (vol. 1). Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie. Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k311742d>

Adice, G. L. (1859-1870b). Grammaire et Théorie chorégraphique— Composition de la gymnastique de la danse théâtrale [manuscrit]. *Théorie de la gymnastique théâtrale* (vol. 2). Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312027q>

Adice, G. L. (1859-1870c). : *Traité des arabesques* [manuscrit]. *Théorie de la gymnastique théâtrale* (vol. 3). Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k311971p>

Adice, G. L. (1859-1870d). : *Sur les doubles* [manuscrit]. *Théorie de la gymnastique théâtrale* (vol. 4). Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3119722>

Adice, G. L. (1859-1870e). Notes sur la direction Émile Perrin [manuscrit]. *Théorie de la gymnastique théâtrale* (vol. 5). Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k311973f>

Alheim (d'), P. (1897). *Sur les pointes*. Société du Mercure de France.

Anna Johnsson. (1922, juin). *Le Monde qui danse*, 1(2), p. 40.

Arago, J. (1836, 6 juin). Le Diable boiteux. *Gazette des théâtres*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63365485>

Arbeau, T. (1589). *Orchésographie et traité en forme de dialogue*. Ichan des preyz.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x>

Au théâtre de Monte-Carlo, le Roi de Lahore. (1906, 18 février). *Journal de la Corniche*.
<https://www.mediatheque.mc/Default/digital-viewer/c-1574500>

Bachaumont, L. P. (de), Pidansat de Mairobert, M. F. et Mouffle d'Angerville, B. F. J. (1783). *Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de la République des Lettre en France, depuis MDCCLXII, jusqu'à nos jours ; ou Journal d'un observateur* (vol. 21). John Adamson.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206676k/f191.item>

Basset, S. (1909, 17 octobre). Courrier des Théâtres. *Le Figaro*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2886147/f5.item.zoom>

Baudelaire Dufaÿs. (1846). De l'héroïsme de la vie moderne. *Salon de 1846*. Michel Lévy frères.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626546p/f151.item>

Baudelaire, C. (1861) *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. E. Dentu.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j/f74.item.texteImage>

Bernay, B. (1890). *La danse au théâtre*. E. Dentu.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96907628/f13.item.texteImage>

Bernay, B. (1902). *Théorie de l'Art de la Danse*. Garnier frères.

Bert, C. (1908, 30 mars). La répétition générale de « Namouna ». *Gil Blas*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75255666/f3.item.zoom>

Bertrand, G. (1868, 15 mars). Hamlet. *Le Ménestrel*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56140192/f3.item.zoom>

Bianchini, C. (1888). *Roméo et Juliette : cinquante-cinq maquettes de costumes* [aquarelles].
Bibliothèque-musée de l'Opéra (D216-44 (3-57)), Paris, France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105241978>

Bianchini, C. (1893). *La Maladetta : vingt-huit maquettes de costumes* [plume, aquarelle, gouache].
Bibliothèque-musée de l'Opéra (D216-49 (13-40)), Paris, France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10524207x.item>

Blais, C. (1820) *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*. Joseph Beati et Antoine Tenenti. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6546277m>

Blais, C. (1830). *Manuel complet de la danse*. Librairie encyclopédique de Roret. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6305095z>

Boigne (de), C. (1857). *Petits mémoires de l'Opéra*. Librairie nouvelle. <https://archive.org/details/petitsmemoiresdel00boig/mode/2up>

Bourgeat, F. (1893). *Théâtres. L'Univers illustré*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4222462x/f114.item.zoom>

Boutarel, A. (1900, 25 novembre). Revue des grands concerts : à propos des concerts Lamoureux. *Le Ménestrel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56155052/f5.item.zoom>

Bouvier, F. (1909). *Une danseuse de l'Opéra : La Bigottini*. Noël Charavay. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5675431v>

Boxeur inconnu est un danseur...(le). (1910, 26 septembre). *Comœdia*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7654196q>

Briffault, E., Merle, J. T., Lucas, H., Paul de Kock, C., Rolle, H., Guinot, E., Salvador, Chaudes-Aigues, J., Cler, A., Arnould, A., Fiorentino, P. A., Bouchardy, J., Arago, E., Couailhac, L., Cler, A., Mersan (du), Benedit, G., Mallefille, F., Vanauld, A., ... N., Lubize, (1848). Biographies des artistes dramatiques par nos meilleurs auteurs contemporains contenant des notices sur Archard [et al]. *Perrot* (pp. 209-212). Adolphe Delahays

Brussel, R. (1910, 14 février). Avant-premières, La Fête chez Thérèse. *Le Figaro*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2887402/f4.item.zoom>

C. (1816, 28 novembre). Académie royale de musique. Première représentation des *Sauvages*. *Le Journal des Débats*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k421831f/f1.item.zoom>

Canonge, J. (1837). *Les Adieux à Mlle Taglioni, suivis d'une Notice biographique sur cette célèbre danseuse*. J.— A. Boulon <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57081720/f19.item.texteImage>

Champsaur, F. (1888). *L'Amant des danseuses*. E. Dentu. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68970s/f6.item.zoom>

Charpentier, G. (1929, 9 août). [Lettre à Jacques Rouché]. Bibliothèque-musée de l'Opéra (pièce 237(31)), Paris, France.

« Chez les danseuses à l'Opéra ». (1897, 30 janvier). *L'Illustré théâtral*, (5), 8-9.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163334t/fl.item>

Claudin, G. (1869, 13 mars). Théâtres. *Le Petit Moniteur universel*.
<https://www.retronews.fr/journal/le-petit-moniteur-universel/13-mars-1869/2209/3886485/3>

Claudin, G. (1877, 24 avril). Théâtres. *Le Petit Moniteur universel*.
<https://www.retronews.fr/journal/le-petit-moniteur-universel/24-avril-1877/2209/3880765/3>

Clustine, I. (1912). Ballets russes et ballets d'opéra. *Musica Noël*, 245.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12056416/f242.item.zoom>

Colombier, M. (1898-1900). *Mémoires. Fin de siècle*. E. Flammarion.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114804h/fl.item>

Compan. (1787). *Dictionnaire de la danse, contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne & moderne*. Cailleau.

Conté, P. (1931). *Chorégraphie Traité d'écriture (écriture de la danse théâtrale et de la danse en général)*. Imprimerie du Progrès.

Conservation de la vraie technique de la danse en Angleterre. (1922, juin). *Le Monde qui danse*, I(2), 42.

Coulon. (1827, 4 juillet). *Le Corsaire*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46869969/f2.item>

Courrier des Théâtres. (1904, 28 septembre). *Gil Blas*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75310727/f3.item.zoom>

Courrier des théâtres. (1916, 16 septembre). *Le Figaro*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k291170j/f4.item.zoom>

Curzon, (H. de). (1908, septembre II). *Le Théâtre*, (234), 16-18.

Danse classique (la), une série de photographies prises spécialement pour *Le Monde qui danse*. (1922, mai). *Le Monde qui danse*, I(1), 15-18.

Darcours, C. (1893, 25 février). Les Théâtres. Opéra. – première représentation de la Maladetta. *Le Figaro*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282455q/f3.item.zoom>

Decombe, A. (1834). *L'art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère*. Collinet. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6464841r/f7.item.zoom>

Degas, E. (1914). *Sonnets*. Éditeur inconnu. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3149225.texteImage>

Deshayes, A. J. J. (1822). *Idées générales sur l'Académie Royale de Musique, et plus spécialement sur la Danse*. Mongie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854150z>

Desprésaux, J. E. (s. d.). *Écrits sur la danse. Orchésographie* [manuscrit]. Bibliothèque-musée de l'Opéra (Fonds A. J. J. Deshayes PIECE-4), Paris, France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52516965v>

Desprésaux, J. E. (1806). *Mes Passe-temps tome 2/ chansons suivies de l'Art de la Danse, poème en quatre chants, calqué sur l'Art poétique de Boileau Desprésaux*. Chez l'auteur, Defrelle et Petit. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9734454h.texteImage>

Desrat, G. (1895). *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique ; depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*. Libraires-Imprimeries Réunies. <https://archive.org/details/dictionnairede00desruoft/page/394/mode/2up>

[2^e tableau. L'enceinte sacrée du temple de Tanit]. Acte II. Scène I (2) - Danse des Courtisanes sacrées. [Image]. (1890-1892).

Rotomagus. <https://www.rotomagus.fr/ark:/12148/btv1b100505327>

Didelot, C. L. (1815). *Zéphire et Flore, ballet anacréontique en 2 actes*. Rouillet. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11619363>

Dumont, H. (1869, 7 mars). Faust à l'Opéra. *La Comédie*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5441216x/f2.item.zoom>

Dupeuty, A. (1864). *Où est la femme ?* E. Dentu. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k165185z/f34.item.texteImage>

Ehrhard, A. (1909). *Une vie de danseuse, Fanny Elssler*. Plon-Nourrit <https://archive.org/details/uneviededanseuse00ehrh/page/n7/mode/2up>

Fauchery. (1882, 9 mars). Musique. Opéra : Namouna. *L'Intransigeant*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7753114/f2.item.zoom>

Faucon, T. (1875). *Le nouvel Opéra : monuments, artistes par X. Y. Z. M. Lévy frères*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6513772h/f7.item>

Feuillet, R. A. (1700). *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*. Michel Brunet. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407>

Fiorentino, P. A. (1858, 2 août). Théâtres. Théâtre impérial de l'Opéra : Sacountala. *Le Constitutionnel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6714886/f1.image.zoom>

Fiorentino, P. A. (1861, 18 mars). Théâtres. Théâtre impérial de l'Opéra : Tannahauser. *Le Constitutionnel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k672411d/f1.item.zoom>

Fouquier, M. (1892, 18 mai). Salammbô, une première à l'Opéra. *Le XIXe siècle*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7565966p/f2.item.zoom>

Fourcaud (de), L. (1881). *Figures d'artistes, Léontine Beaugrand*. Paul Ollendorff.

Frimousse. (1888, 29 novembre). Soirée parisienne. *Le Gaulois*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k526701p/f3.item.zoom>

Garnier, L. (1888, 9 décembre). La semaine parisienne. Opéra. – Roméo et Juliette. *L'Europe Artiste*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1196315/f181.item.zoom>

Gautier, T. (1837a, 11 septembre). Académie royale de musique. *La Presse*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k427144d/f1.item.zoom>

Gautier, T. (1837b, 27 novembre). Opéra, le Dieu et la Bayadère. *La Presse*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k427220h/f1.image>

Gautier, T. (1838, 7 mai). Feuilleton de la Presse – Opéra. Représentation au bénéfice de mademoiselle Elssler. *La Presse*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k427378k/f1.item.zoom>

Gautier, T. (1839, 2 mars). Feuilleton de la Presse – Théâtre de la Renaissance. – Le Zingaro. *La Presse*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k428045r/f1.item.zoom>

Gautier, T. (1850, 25 février). Théâtres. Théâtre de la Nation. – Stella ou les Contrebandiers. *La Presse*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431644j/f1.item.zoom>

Gautier, T. (1853, 1er février). Théâtres. Théâtre-Lyrique. – le Lutin de la vallée. *La Presse*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k476130g/fl.item.zoom>

Gautier, T. (1858). *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, tome I*. Hetzel.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209362m/f284.item.r=.langFR>

Gautier, T. (1864, 5 décembre). Revue des théâtres. Théâtre impérial de l'Opéra : débuts de Mlle Beaugrand. *Le Moniteur universel*. <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/05-decembre-1864/149/1430369/1>

Gautier, T. (1866, 4 juin). Revue des théâtres. Opéra : Neméa. *Le Moniteur universel*.
<https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/04-juin-1866/149/2621327/1>

Gautier, T. (1867). *Voyage en Russie*. Charpentier.

Genest, E. (1920). *L'Opéra connu et inconnu*. E. de Boccard.
<https://archive.org/details/lopraconnuetin00gene/page/4/mode/2up>

Germont, L. (1889). *Loges d'artistes*. E. Dentu.

Geoffroy. (1811, 4 juin). Académie impériale de musique. Début de Mlle Mélanie Lemaître, élève de M. Coulon. *Journal de l'Empire*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k419827b/fl.item.zoom>

Habitué de l'Opéra (un). (1888, 23 décembre). La semaine théâtrale - Les décors de Roméo et Juliette. *Le Monde artiste*, (51), 881-882. Bibliothèque-musée de l'Opéra (Roméo et Juliette de Gounod, dossier d'œuvre), Paris, France.

Hansen, J. (1888). Entrée dansante de Mlle Mauri [manuscrit]. *Notes, croquis et synopsis pour Roméo et Juliette*. Bibliothèque-musée de l'Opéra (B 905 (31)), Paris, France.

Hansen, J. (1893). Partition annotée des deux Pigeons. *Notes, croquis et synopsis pour Les deux Pigeons*. Bibliothèque-musée de l'Opéra (B 905 (13)), Paris, France.

Janet, P. (1901). Une extatique mystique. *Histoire de la folie*.
<http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/une-extatique-mystique>

Janin, J. (1837, 10 juillet). Théâtre de l'Opéra. Les Mohicans. *Le Journal des Débats*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k439545t/fl.item.zoom>

Jarret. (1835). *Dictionnaire de l'Académie française, tome 2*. Firmin-Didot frères.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50408v/f67.item>

J. D. D. S. (1850). *Biographie de M. et Mme Fanny Cerrito-Saint-Léon de l'Opéra*. Publication du journal la Renommée, Breteau.

JOB. (1913, 17 avril). Noces d'or à l'Opéra. *L'Aurore*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7533071/f3.item.r=%22berthe%20bernay%22.zoom>

Jullien, A. (1898, 17 avril). Revue musicale. Opéra : le nouveau ballet et l'acte inédit de Thaïs. *Journal des Débats*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k469095q/fl.item.zoom>

Jullien, A. (1912, 31 mars). Revue musicale. Opéra : Reprise des Deux Pigeons. *Journal des Débat*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k484501r/fl.item.zoom>

Karsavina, T. (1912). Souvenirs d'enfance. *Musica Noël*, 261-262.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12056416/f257.item.zoom>

Laban, R. (1928). *Schrifttanz- I - Methodik, Orthographie, Erläuterungen*. Universal Edition.

Lacoste, E. (1891). *Salammbô, cent-huit maquettes de costumes* [plume, aquarelle sur calques]. Bibliothèque nationale de France (D216-47 (BIS 1-48)), Paris, France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10524200s/f34.item.r=salammb%C3%B4%20ballet%20guerrier>

Lafenestre, G. (1896, juillet). La sculpture aux salons de 1896. *Revue des deux mondes*, 136, 174-197. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49861c/f179.item>

Levinson, A. (1922a, 2 juin). Le Ballet Royal Cambodgien : spectacle étrange et magnifique. *Comœdia*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7652314x/fl.item.zoom>

Levinson, A. (1922b, 12 juin). Les Ballets russes à l'Opéra. *Comœdia*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76523249/f4.item>

Levinson, A. (1924a). *La danse au théâtre : esthétique et actualités mêlées*. Bloud et Gay.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2009607>

Levinson, A. (1924b, 21 janvier). Le Crépuscule sur l'archipel, "Le miroir du diable". *Comœdia*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7652363d/fl.item.zoom>

Levinson, A. (1924c, 28 novembre). Giselle ou les Willis. *Comœdia*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7654625c>

Levinson, A. (1929). *Marie Taglioni (1804-1884)*. Félix Alcan.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9351007>

L'Opéra à la CGT. La réunion d'hier. (1920, 7 janvier). *L'Humanité*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k299542q/fl.item.zoom>

Lormier, P. (1869). *Faust : treize maquettes de costumes* [dessins]. Bibliothèque-musée de l'Opéra (D216-23 (29-41)), Paris, France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84546475>

Magri, G. (1779). *Trattato Teorico-Prattico di Ballo*, 1ère partie. Capitolo XLV. Vincenzo Orsino.
https://books.google.fr/books?id=0dvY_ddzZ6YC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

[Lettre cosignée des élèves de Rosita Mauri à Jacques Rouché]. (1920). Bibliothèque-musée de l'Opéra, (LAS MAURI (ROSITA) 25), Paris, France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53054293z>

Marty, A-E. (1909, 15 août). Encore les Ballets russes. *Comœdia illustré*, (16), 459-460.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97101375/f483.item.zoom>

Massiac, T. (1908) L'Opéra nouveau. *La Revue théâtrale*. Dans Faust, dossier d'œuvres. BmO.

Maugny (de), A. (1890). *Souvenirs du Second empire : la fin d'une société*. Ernest Kolb.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5778599z/f228.item.zoom>

Maurice, C. (1848, 14 octobre). Nouvelles des théâtres. *Le Coureur des spectacles*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5392766t/f2.item.zoom>

Maurice, C. (1856). *Histoire anecdotique du théâtre de la littérature et de diverses impressions contemporaines tirée du coffre d'un journaliste*, tome 2. Henri Plon.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4802269.image>

Max-Aubry. (1907, 3 mars). Au théâtre de Monte-Carlo. *Journal de la Corniche*.

Méaly, P. (1909, 15 janvier). Mariages d'Étoiles. *Comœdia illustré*, (2), 69-70.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97101375/f83.item.zoom>

Mémoire pour mademoiselle Beaugrand. (1880). F. Debons.

Meunier, A. (1931). *La danse classique (école française) : figures, sténochorégraphie, dictionnaire*. Firmin-Didot.

Mill Cissan (1910, 15 juin [supplément n. p.]). Saison russe à l'Opéra, Ballets. *Comœdia illustré*, (18). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9704373p/f19.item.zoom>

Mirbeau, O. (1927). *Les grimaces et quelques autres chroniques*. Ernest Flammarion. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453870p/f2.item>

Monin, E. (1888, 16 octobre). Propos du docteur, la prostitution. *Gil Blas*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7522713t/f2.item.zoom>

Monsieur de l'orchestre (Un). (1892, 17 mai). La Soirée théâtrale — Salammbo. *Le Figaro*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282169n/f3.item.zoom>

Moreno, H. (1866, 1er avril). Semaine théâtrale. Le Don Juan de l'Opéra. *Le Ménestrel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56150980/f3.item.zoom>

Moreno, H. (1902, 30 novembre). Semaine théâtrale. Opéra. Première représentation de Bacchus. *Le Ménestrel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57829456/f3.item.zoom>

Morris, M. (1928) *Notation of Movement*. Routledge & Kegan Paul.

Néronde (de), C. (1902, juillet). La danse à l'Opéra. *Le Monde moderne* (95), 87-97.

Normandy, G. (1909). *Le nu à l'église, au théâtre et dans la rue*. Chez l'auteur.

O' Monroy, R. (1888, 30 novembre). La soirée parisienne — Roméo et Juliette. *Gil Blas*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7522758d/f3.item.zoom>

O' Monroy, R. (1893). *Les petites Manchaballe*. Calmann-Lévy. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k659168.texteImage>

Orteil. (1835). *Dictionnaire de l'Académie française, tome 2*. Firmin-Didot frères. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50408v/f320.item>

Parisien (Un). (1888, 29 novembre). Musique — Roméo et Juliette à l'Opéra. *Le Gaulois*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k526701p/f2.item.zoom>

Piron. (1895, 19 mars). [Lettre de M. Piron au directeur de l'Opéra]. Bibliothèque-musée de l'Opéra (19/796), Paris, France.

Pluque. (ca. 1875). *Situation du ballet vers 1875*. Bibliothèque-musée de l'Opéra (Archives 19/690), Paris, France.

Pougin, A. (1905, 4 décembre). Semaine théâtrale — Opéra. — *La Ronde des Saisons*. *Le Ménestrel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5615793b/f3.item.zoom>

Pougin, A. (1907, 30 novembre). Semaine théâtrale. Opéra - Le lac des Aulnes. *Le Ménestrel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5782894b/f3.item.zoom>

Programme de la représentation extraordinaire donnée à l'Opéra le 4 juin 1867, en l'honneur de S. M. l'Empereur de Russie, [...]. (1867). Typ. Charles de Mourgue frères. Bibliothèque nationale de France (De Vinck, 19469 (bis)), Paris, France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53027040w>

Rameau, P. (1725). *Le maître à danser. Qui enseigne la manière de faire tous les différents pas de danse dans toute la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas*. Jean Villette. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z/f252.item>

Raymond-Ménart. (1897, 16 janvier). Chez Terpsichore, la danse à l'Opéra. *L'Illustré théâtral*, (3), 3-9. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11633320/f3.item.zoom>

Reyer, E. (1868, 14 mars). Revue musicale. Théâtre de l'Opéra : Hamlet. *Journal des Débats*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4568127/f2.item.zoom>

Reyer, E. (1888, 2 décembre). Revue musicale. Théâtre de l'Opéra : Roméo et Juliette. *Journal des Débats*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k464504d/f1.item.zoom>

Rigaud, A. (1924, mai). A l'Opéra. *La Danse*, p. 8.

Rodenbach, G. (1896, 5 mai). Danseuses. *Le Figaro*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k283637p/f1.item.zoom>

Roqueplan, N. (1855). *Les Coulisses de l'Opéra*. Librairie nouvelle. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64713028.texteImage>

Roqueplan, N. (1864, 18 juillet). Théâtres. Grand Opéra : Néméa. *Le Constitutionnel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6736119/f2.item.zoom>

Roqueplan, N. (1866, 21 mai). Théâtres. Théâtre impérial de l'Opéra : Giselle ; début de Mlle Granzow. *Le Constitutionnel*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6742735/f1.item.zoom>

Rounat (de la), C. (1876, 20 juin) Causerie dramatique. *XIXe siècle*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7557573s/f1.item.zoom>

Rovray (de), A. (1858, 24 octobre). Théâtre impérial de l'Opéra : reprise de la Sylphide. *Le Moniteur universel*. <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/24-octobre-1858/149/1538611/1>

Saint-Léon, A. (1852). *La Sténochorégraphie, ou l'art d'écrire promptement la danse*. Brandus. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f3.item>

Saint-Léon, A. (1856). *De l'état actuel de la danse*. Typographie du Progresso.

Saint-Léon, M. (1829). *Cahier d'exercices pour LL. AA. Royales les Princesses de Wurtemberg* [Manuscrit]. Microfilm BOB-323, RES-1137 (1), BmO.

Saint-Léon, M. (1830a). *Cahier d'exercices pour LL. AA. Royales les Princesses de Wurtemberg* [Manuscrit]. Microfilm BOB-324, RES-1137 (2), BmO.

Saint-Léon, M. (1830b). *Cahier d'exercices pour LL. AA. Royales les Princesses de Wurtemberg* [Manuscrit]. Microfilm BOB-325, RES-1137 (3), BmO.

Saint-Saëns, C. (1888). Premières représentations — Roméo et Juliette à l'Opéra. *La France*. <https://www.retronews.fr/journal/la-france/30-novembre-1888/649/2038145/2>

Saint-Victor (de), P. (1857, 18 janvier). Théâtres. Théâtre Impérial de l'Opéra. — Le Trouvère. *La Presse*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k477558q/f2.item.zoom>

Saint-Victor (de), P. (1866a, 9 avril). Théâtres. Opéra : Le Don Juan, de Mozart. *La Presse*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k511841r/f2.item.zoom>

Saint-Victor (de), P. (1866b, 19 novembre). Théâtres. Opéra. — La Source. *La Presse*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k512072z/f2.item.zoom>

Sarcey, F. (1884, 22 septembre). Chronique théâtrale. À la Gaîté le Grand Mogol. *Le Temps*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2304282/f2.item.zoom>

Second, Albéric. (1844). *Les petits mystères de l'Opéra*. G. Kugelmann. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6438746w>

Spectacles. Académie Royale de Musique. (1782, 16 novembre). *Le Journal de Paris*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054693h/f3.item>

Stépanow, W. J. (1892). *Alphabet des mouvements du corps humain : Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. M. Zouckermann. <https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/page/n15/mode/2up>

Stoullig, E. et Noël, E. (1881). *Les annales du théâtre et de la musique 1880*, pp. 24-25. Charpentier et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54954c>

Stoullig, E. et Noël, E. (1887). *Les annales du théâtre et de la musique 1886*, pp. 21-23. Charpentier et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k549609>

Stoullig, E. (1892, 18 mai). Opéra - Salammbô. *Le National*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68604057/fl.item.zoom>

Stoullig, E. et Noël, E. (1893), *Les annales du théâtre et de la musique 1892*, p. 20. Charpentier et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k616870>

Stoullig, E. et Noël, E. (1894). *Les annales du théâtre et de la musique 1893*, p. 36. Charpentier et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2046235/f58.item>

Stoullig, E. (1897). *Les annales du théâtre et de la musique 1896*, p. 15. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k616917>

Stoullig, E. (1898). *Les annales du théâtre et de la musique 1897*, pp. 27, 29, 40. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9767394f>

Stoullig, E. (1900). *Les annales du théâtre et de la musique 1899*, p. 7. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k549729>

Stoullig, E. (1901). *Les annales du théâtre et de la musique 1900*, p. 9, 21. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76189q>

Stoullig, E. (1904). *Les annales du théâtre et de la musique 1903*, p. 16. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k549740>

Stoullig, E. (1905). *Les annales du théâtre et de la musique 1904*, pp. 7-8. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9767107k>

Stoullig, E. (1906). *Les annales du théâtre et de la musique 1905*, p. 11. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54976p>

Stoullig, E. (1908). *Les annales du théâtre et de la musique 1907*, pp. 26-27. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54978c>

Stoullig, E. (1913). *Les annales du théâtre et de la musique 1912*, p. 3. Paul Ollendorff. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54983z>

Talmont G. (1908, 15 décembre). Comment Madame Mariquita monte un ballet. *Comœdia illustré*, (1), 21-24. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97101375>

« Théâtres de Paris, Opéra ». (1847, 3 mars). *Le Journal des théâtres : littérature, musique, beaux-arts*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446567t/f2.item.zoom>

Théleur, E. A. (1832). *Letters on dancing* (2^e éd.). Sherwood & Co. [https://www.libraryofdance.org/manuals/1832-Theleur-Letters_\(LOC\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1832-Theleur-Letters_(LOC).pdf)

Thémines, M. de. (1876, 19 juin). Revue musicale. Académie de musique et de danse. – Sylvia ou la nymphe de Diane. *La Patrie*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2058144r/f2.item.zoom>

Thémines (de), M. (1893, 26 février). La Maladetta (à l'Opéra). *Le Progrès artistique*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23678243/f1.item.r=la%20maladetta%20ballet.zoom>

Tout-Paris. (1893, 22 février). Comment on fait un ballet. *Le Gaulois*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5282747/f1.item.zoom>

Véron, P. (1877, 18 août). Courrier de Paris. *Le Monde illustré*, 98-99 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63843843/f3.item.zoom>

Vieil abonné (un). (1887). *Ces demoiselles de l'Opéra*. Tresse et Stock. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57435347/f38.item.r=>

Virmaitre, C. (1889). *Paris-impur*. Camille Dalou. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6391466v>

Virmaitre, C. (1890). *Paris-galant*. L. Genonceaux <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14120839/f11.item.texteImage>

Vuillermoz, E. (1912). Les Ballets russes. *Musica Noël*, 255-257. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12056416/f251.item.zoom>

Yriarte, C. (1864). *Les cercles de Paris, 1828-1864*. Dupray de la Mahérie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6384404d/f143.item>

Zambelli, C. (1912). Danseuses d'hier et d'aujourd'hui. *Musica Noël*, 251-252. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12056416/f247.item.zoom>

Zola, E. (1917). *Messidor, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux*. Eugène Fasquelle. <https://archive.org/details/messidordramelyr00zola/page/44/mode/2up>

Sources modernes :

Andigné (d'), F. (1933, 30 août). [Lettre de F. d'Andigné à J. Rouché]. Bibliothèque-musée de l'Opéra (Dossier d'artiste Antonine Meunier, L.A.S. Andigné F.d'.5), Paris, France.

Amagatsu, U. (2000). *Dialogue avec la gravité* (traduit par Patrick De Vos). Actes Sud.

Bataille, G. et Barthes, R. (2006). *Le gros orteil — Les sorties de texte*. Farrago.

Beaumont, C. W. et Idzikovski, S. (1966). *The theory and practice of classical theatrical dancing (Cecchetti method)*. Imperial society of teachers of dancing.

Bilodeau, L. (2010). Terpsichore à l'Opéra : la danse et le répertoire lyrique à Paris sous le Second Empire. Dans J.C. Yvon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire* (pp. 192-201). Armand Colin.

Boulanger, K. (2019). L'Opéra dans la première moitié de la IIIe République. Dans V. Giroud et S. Serre (dir.), *La réglementation de l'Opéra de Paris, 1669-2019* (pp. 273-284). École des Chartes.

Bournonville, A. (1979). *My theatre Life* (Traduit du danois par P. N. McAndrew). Wesleyan University Press. <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/wuptheatre-10>

Bournonville, A. (2005). *Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*. Dans Knud Arne Jürgensen et Francesca Falcone (dir.), Libreria Musicale Italiana.

Brown, I. (2017, 6 juin). *Sergei Vikharev, master ballet-reconstructor, 1962-2017*. Theartsdesk.com. <https://www.theartsdesk.com/dance/sergei-vikharev-master-ballet-reconstructor-1962-2017>

Bury, L. (2019, 7 mars). Offenbach et le travesti, ou la musique contre la vraisemblance. *Forum-Opéra.com, le magazine du monde lyrique*. <https://www.forumopera.com/actu/offenbach-et-le-travesti-ou-la-musique-contre-la-vraisemblance>

Cage, J. (1961). Four statements on the dance. *Silence : Lectures and Writings*. Wesleyan University Press. https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf

- Carol, A. (2008). La nudité au XIX^{ème} siècle : quelques pistes de réflexion pour l'histoire des pratiques et des sensibilités. Dans R. Bertrand et A. Carol (dir.), *Rives méditerranéennes* (30), 25-37. <https://doi.org/10.4000/rives.2303>
- Champion, P. (1932). *Mon vieux quartier*. Bernard Grasset. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9618690h/f111.item.texteImage>
- Chapman, J. V. (1989). The Paris Opéra Ballet School, 1798-1827. *Dance Chronicle*, 12(2), 196-220. www.jstor.org/stable/1567771.
- Cournand, G. (1981, nov/jan). Les descendantes de Mademoiselle. *L'Avant-scène Ballet Danse*, (4), 53-54.
- Delattre-Destemberg, E. interviewée par Glon, M. (2015/2). Le travail des enfants à l'Opéra de Paris (XVIII^e-XIX^e siècles). *Repères, cahier de danse*, (36), 10-12. <https://doi.org/10.3917/reper.036.0010>
- Delattre-Destemberg, E. et Monnier, F. (2019). L'Opéra face aux contraintes de la libéralisation. Dans V. Giroud et S. Serre (dir.), *La réglementation de l'Opéra de Paris, 1669-2019* (pp. 221-226). École des Chartes.
- Ducrey, G. (1996). *Corps et graphies, Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*. Honoré Champion.
- Duncan, I. (1969). *Ma vie* (traduit par J. Allary). Gallimard.
- Dupêchez, C. (1984). *Histoire de l'Opéra de Paris, un siècle au Palais Garnier, 1875-1980*. Librairie académique Perrin.
- Emmanuel, M. (1984). *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Slatkine Reprints Genève-Paris.
- Fauquet, J-M. (1982, mai-juin). Roméo et Juliette, commentaire littéraire et musical. *L'avant-scène Opéra*, (41), 23-65.
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy : kinesthesia in performance*. Routledge.
- Garafola, L. (1985, Autumn). The Travesty dancer in Nineteenth-Century, *Dance research Journal*, 17(2), 35-40. <https://doi.org/10.2307/1478078>

- Garafola, L. (2015, 3). Interlude oublié : la danse rythmique à l'Opéra de Paris (traduit par M. Nordera). Dans H. Marquié et M. Nordera (dir.), *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*. Recherches en danse[online]. <https://doi.org/10.4000/danse.995>
- Genné, B. (2000). Creating a canon, creating the “classics” in twentieth-century British ballet. *Dance Research : The Journal of the Society for Dance-Research*, 18(2), 132-162. <https://doi.org/10.2307/1290849>
- Giroud, V. (2010). La danse dans les opéras de Massenet : typologies et fonction. Dans J. C. Branger (dir.), *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt* (pp. 89-121). Publications de l'Université de Saint Etienne.
- Gorsky, A. (2019). *Two essays on Stepanov danse notation* (traduit par R. J. Wiley). The Noverre Press.
- Gourret, J. (1984). *Ces hommes qui ont fait l'Opéra* (1669-1984). Éd. Albatros.
- Guest, I. (1976). *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. Flammarion.
- Guest, I. (2014). *The ballet of the Second Empire*. Dance Books.
- Hall, C. (2012). *Mathilde Kschessinska and the Romanovs*. The History Press.
- Hammond, S. N. (1987-1988, Winter). Searching for the sylph : documentation of early developments in pointe technique. *Dance Research Journal*, 19(2), 27-31. <https://doi.org/10.2307/1478168>
- Hammond, S. N. (1995, Summer). Ballet's technical heritage : the grammar of Léopold Adice. *Dance research : the journal of the society for dance research*, 13(1), 33-58. <https://doi.org/10.2307/1290900>
- Hutchinson Guest, A. (1984). *Dance notation : the process of recording movement on paper*. Dance Books
- Jacotot, S. (2015). La transmission par l'écrit dans les processus de création en danse : l'exemple du système d'écriture du mouvement de Pierre Conté. Dans J. Garric (dir.), *Modèles et modalités de la transmission culturelle*. Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.7503>.
- Jacq-Mioche, S. (1999a). Albert. Dans P. Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, p. 8. Larousse. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f25.item>

Jacq-Mioche, S. (1999b). Aumer. Dans P. Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, p. 23. Larousse. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f40.item.texteImage>

Jacq-Mioche, S. (2005). La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps. *Romantisme* (128), 95-107. <https://doi.org/10.3917/rom.128.0095>

Jacq-Mioche, S. (2010). L'héritage chorégraphique du Second Empire entre réalité et fantasmes. Dans J.C. Yvon (dir), *Les spectacles sous le Second Empire* (pp. 183-191). Armand Colin.

Jacq-Mioche, S. (2019, juillet). Pierre Beauchamp et les pères fondateurs. *L'Opéra de Paris, 350 ans. Avant-scène Opéra*, (311), 94.

Jarrasse, B. (2016). Être et/ou ne pas être ? Le danseur dans le Ballet impérial. Dans P. Melani (dir.), *De la France à la Russie, Marius Petipa : contexte, trajectoire, héritage*. Slavica Occitania, (43), 237-252. <https://revues.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/index.php?id=1980&file=1>

Jarrasse, B. (2017). *Les Deux Corps de la danse, imaginaires et représentations à l'âge romantique*. Centre national de la danse.

Jeannin, C. (2007). *Chaussons de pointes*. Deslris.

Jouhet, S. (1980, janv./ mars). Le retour de Giselle. *L'Avant-scène ballet/danse* (1), 100-101.

Karsavina, T. (2004). *Ma vie*. (Traduit par Denyse Clairon et Tania Biondi). Editions Complexe.

Karthas, I. (2012, Summer). The Politics of Gender and the Revival of Ballet in Early Twentieth Century France. *Journal of Social History*, 45(4), 969-989. <http://www.jstor.org/stable/41678946>

Kschessinska, M. (1935, 1^{er} novembre). Méthode de la danse classique (l'école de Saint-Pétersbourg). *Archives internationales de la danse*, (5), 4. http://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/aid/aid/AID35_05/AID35_05.pdf

Kealiinohomoku, J. (2001). An Anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. Dans A. Cooper Albright (dir.). *Moving history/dancing cultures* (pp. 33-43). Wesleyan University Press. https://www.oberlinlibstaff.com/acceleratedmotion/primary_sources/texts/ecologiesofbeauty/anthro_ballet.pdf

Kirstein, L. (1942). *The Book of the Dance, a short history of classic theatrical dancing*. Garden City.

Kobayashi, H. (s.d.). *Le lieu de naissance du ballet japonais*. Japan Ballet Association.
<http://www.j-b-a.or.jp/o/pavlova.html>

Konaev, S. (2020). Marius Petipa, une carrière qui façonne le ballet impérial russe. Dans L. Cappelle (dir.), *Nouvelle Histoire de la danse en Occident. De la Préhistoire à nos jours* (pp. 127-135). Seuil.

Laban (von), R. (2019). *Chorégraphie* (traduit par J. Challet-Haas et J. Challet). Ressouvenances.

Laillier, J. (2020). Ce que le talent occulte. Les inégalités sociales de réussite à l'école de danse de l'Opéra de Paris. Dans P. Olivera (dir.), *Sous le talent : la classe, le genre, la race*. Agone (65), 34-61.

Laplace-Claverie, H. (2001). *Écrire pour la danse, les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*. Honoré Champion.

Lecomte, N. (1999a). Beauchamp. Dans P. Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, p. 41. Larousse. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041>

Lecomte, N. (1999b). Hus. Dans P. Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, p. 95. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f217.item.texteImage>

Legat, N. (1932). *The story of the Russian school*. British Continental Press.

Levinson, A. (1990). *1929 Danse d'aujourd'hui*. Actes Sud.

Little, M. et Jenne, N. (1991). *Dance and the Music of J. S. Bach*. Indiana University Press.

Louis, M. A. L. (1965). *Danses populaires et Ballets d'opéra*. Maisonneuve et Larose.

Macaulay, A. (2020). Retrouver le classicisme de Petipa, Dans L. Cappelle (dir.), *Nouvelle Histoire de la Danse* (pp. 137-141). Seuil.

Malandain, T. (2013) Antonine Meunier. *Malandain Ballet Biarritz*, (60), 10-15.
https://issuu.com/malandainballetbiarritz/docs/yocom_mbb_numero60

Malandain, T. (2021). Julia de Nyss. *Malandain Ballet Biarritz*, (91), 16-18.
https://issuu.com/malandainballetbiarritz/docs/mbb_numero91_cor_web

- Malandain, T. (2022). Laure Fonta. *Malandain Ballet Biarritz*, (94), 12-45.
https://issuu.com/malandainballetbiarritz/docs/mbb_numero94_web2
- Mallarmé, S. (1976). *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Poésie/Gallimard.
- Mannoni, G. (1976 mars-avril). Faust, commentaire littéraire et musical. *L'avant-scène Opéra*, (1), 13-57.
- Mannoni, G. (1980, janv./ mars). Giselle, commentaire musical de la partition. *L'Avant-scène ballet/danse*, (1), 58-80.
- Marquié, H. (2014). *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle : Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*. [Mémoire en musique, musicologie et arts de la scène. Université de Nice – Sophia Antipolis]. HAL Id : tel-01551635. <https://hal.science/tel-01551635/document>
- Marquié, H. (2015, mars). Enquête en cours sur Madame Stichel (1856-1942). Dans H. Marquié et M. Nordera (dir.), *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*. Recherches en Danse [online]. <https://doi.org/10.4000/danse.974>
- Marquié, H. (2020). Effervescence et expérimentations, une nouvelle vitalité en France à la fin du XIXe siècle. Dans L. Cappelle (dir.), *Nouvelle Histoire de la Danse* (pp. 143-155). Seuil.
- Merlin, O. (1960, 29 octobre). La Belle au bois dormant par les Ballets Cuevas. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/10/29/la-belle-au-bois-dormant-par-les-ballets-cuevas_2110311_1819218.html
- Mérode (de), C. (1985). *Le ballet de ma vie*. Pierre Horay.
- Meunier, A. (1937). La danse à travers une critique. *La Tribune de la danse*, (41), 14-15.
http://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/la_tribune_de_la_danse/TRI_37_41.pdf
- Niccolai, M. (2010). Entre la redécouverte des danses anciennes et les spectacles révolutionnaires : *Le Couronnement de la Muse* de Gustave Charpentier. Dans Branger, J. C. (dir.), *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt* (pp. 173-214). Publications de l'Université de Saint Etienne.

Nikitina, T. (2018). *Le “ ballet russe ” de Marius Petipa : un exemple d’hybridation culturelle*. [Thèse de doctorat en musique, musicologie et art de la scène. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III]. HALtheses : tel-02059608. <https://theses.hal.science/tel-02059608>

Olivesi, V. (2015, mars). Fanny Cerrito chorégraphe, la réception de Gemma dans la presse parisienne (mai-juin 1854). Dans H. Marquié et M. Nordera (dir.), *Perspectives genrées sur les femmes dans l’histoire de la danse*. Recherches en Danse [online].
<https://doi.org/10.4000/danse.896>

Olivesi, V. (2017). Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire, *Clio, Femmes, Genre, Histoire* [online], (46). <https://doi.org/10.4000/clio.13699>

Palazzolo, C. (2017). *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris (1889-1937) : une fabrique du regard*. L’Œil d’or.

Pappacena, F. (2006). *Arthur Saint Léon, La Sténochorégraphie*. Libreria musicale italiana.

Pappacena, F. (2012). *Le langage de la danse classique, guide à l’interprétation des sources iconographiques* (traduit par Annie Cécile Pinello). Gremese

Petipa, M. (1990). *Mémoires* (traduit par G. Ackerman et P. Lorrain). Actes Sud.

Petipa, M. (2017). *Marius Petipa : Journal du maître de ballet des Théâtres Impériaux*. Maison des sciences de l’homme d’Aquitaine.

Petipa, M. (2018). *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa*. Dans Pascale Mélanie, Dmitri Rodionov et Sergueï Konaïev. Maison des sciences de l’homme d’Aquitaine.

Petitot, M. (2015, 11 novembre) Danseuses de l’Opéra au XIXe siècle : l’envers du décor. *Plume d’histoire*. <https://plume-dhistoire.fr/danseuses-de-lopera-au-xixeme-siecle-lenvers-du-decor/>

Piollet, W. (2014). *Synthèse des barres flexibles*. L’une et l’autre.

Pougy (de), L. (2021). *Mes cahiers bleus*. L’Apprentie.

Prat, R. (2022, 5 octobre, 10 : 56). *La danse classique est une survivance d’un art du XIXe siècle qui enferme les femmes et les hommes dans des [tchat]*. Le Monde.
<https://www.lemonde.fr/societe/live/2022/10/05/metoo-en-direct-l-emergence-de-ce->

[mouvement-a-permis-de-denoncer-des-comportements-inadmissibles-qui-etaient-tus-jusqu-
alors_6144465_3224.html?#id-676683](http://mouvement-a-permis-de-denoncer-des-comportements-inadmissibles-qui-etaient-tus-jusqu-
alors_6144465_3224.html?#id-676683)

Pritchard, J. (2008, Winter). “The Great Hansen” : an introduction to the work of Joseph Hansen, a forgotten European choreographer of the late nineteenth century, with a chronology of his ballets. *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, 26(2), 73-139. <http://www.jstor.org/stable/40263996>

Quinault, R. (s. d.). *La danse en France sous la troisième République* [29 pages dactylographiées pour une conférence]. Bibliothèque-musée de l’Opéra (AID-2209), Paris, France.

Ralov, K et Vessel Schlüter A. M. (2005). Ballet terminology. Dans Vessel Schlüter A. M. (dir.), *The Bournonville School, the dance programme* (pp. 13-23). Det Kongelige Teater.

Ripa, Y. (2022). *Cléo de Mérode : icône de la Belle Époque*. Tallandier.

Roslaveva, N. (1966). *Era of the Russian ballet, (1770-1965)*. Victor Gollancz.

Saint-Léon, A. et Guest, I. (1977). Lettres d’un maître de ballet. *Revue d’histoire du théâtre, Vingt-neuvième année, trimestre 3* (115), 207-310. Société d’histoire du théâtre.

Scafidi, N. (1998). Le théâtre de la Scala. Dans F. Pappacena (dir.), *Le ballet en Italie*. Gremese.

Schorer, S. (2009). *Suki Schorer et la technique Balanchine*. Gremese.

Sergeyev Collection. (2022, 22 août). Dans *Wikipedia*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Sergeyev_Collection

Sordet, D. (1932, 17 septembre). La Danse, un ouvrage intéressant. *Ric et Rac*.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55094093/f6.item.zoom>

Taglioni, M., Ligore, B., Gay-Masuel, A. et Pappacena, F. (2017). *Souvenirs, Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*. Gremese.

Tchaikovsky, P. I., von Meck, N. F., Garden, E. et Gotteri, N. (1993). *To My Best Friend : Correspondence between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck, 1876-1878*. Oxford : Clarendon Press.

Thibaudet, A. (2006). *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Gallimard.

Urbain, J. B. (producteur et journaliste). (2022, 7 avril). Germain Louvet : « Je ne m'identifie pas au modèle du mâle dominateur que j'incarne souvent sur scène » [interview]. Dans *L'Invité du jour*. France Musique. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/germain-louvet-danseur-etoile-du-ballet-de-l-opera-national-de-paris-6323347>

Vaganova, A. (2014). *Les bases de la danse classique* (d'après la 3^e édition de 1948, traduit de l'anglais par C. Marchant). Gremese.

Vaillat, L. (1942). *Histoire de la danse*. Plon.

Vaillat, L. (1943). *Ballets de l'Opéra de Paris*. Compagnie française des arts graphiques.

Vaillat, L. (1947). *Ballets de l'Opéra de Paris : ballets dans les opéras-nouveaux ballets*. Compagnie française des arts graphiques.

Vazem, Y., Dimitrievitch, N. et Crisp, C. (1985, Summer). Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre : part I. *Dance research : The Journal of the Society for Dance Research*, 3(2), 3-22. <https://doi.org/10.2307/1290554>

Vazem, Y. et Dimitrievitch, N. (1986, Spring). Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre : part 2. *Dance research : The Journal of the Society for Dance Research*, 4(1), 3-28. <https://doi.org/10.2307/1290671>

Volkov, S. (1988). *Conversations avec Georges Balanchine, Variations sur Tchaïkovski* (traduit par C. Dany). L'Arche.

Wiley, R. J. (1985). *Tchaïkovsky's ballets : Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Clarendon Press.

Fonds Antonine Meunier, médiathèque du Centre national de la danse :

CND. Fonds Antonine Meunier. (ca .1931). *Notes de travail*. MEU 6

CND. Fonds Antonine Meunier. (s. d.). *Le Parc enchanté*. MEU 10

CND. Fonds Antonine Meunier. (1916). *Danses de chez nous*. MEU 11

CND. Fonds Antonine Meunier. (s. d.). *Qui trop embrasse...* MEU 12

CND. Fonds Antonine Meunier. (s. d.). *La Parade*. MEU 13

CND Fonds Antonine Meunier (s. d.). *L'écriture de la danse est-elle utile ?* Article tapuscrit sur papier pelure. MEU 15

CND. Fonds Antonine Meunier. (s. d.). *La danse rythmique détrônera-elle la danse classique ?* Série de petits textes tapuscrits. MEU 16

CND. Fonds Antonine Meunier. (s. d.). *Partition musicale « La Catherinette »*, mus. G. Gabaroche et Y. Sarrut, paroles d'Antonine Meunier. MEU 20

Archives nationales :

AJ/13/1466

AJJ/13/1186

AJ/13//1039

AJ/13//193

AJ/13//195

AJ/13/1003 A

AJ/13/129 I

AJ/13/479

AJ/13/485

AJ/13/486

Vidéos :

Amy. (2015). *The Sleeping Beauty - Excerpts from Act 3 of Alexei Ratmansky's reconstruction* [vidéo]. You Tube. <https://youtu.be/ZVQTJFPqvjE>

Hermant, M. (réalisateur). (1984). *Gym Tonic : émission du 6 mai 1984*. [vidéo]. Antenne 2. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpb84051791/gym-tonic-emission-du-6-mai-1984>

Cle dessonges. (2018, 10 juin). *Ecole de danse de l'Opéra de Paris* [vidéo]. You Tube. <https://youtu.be/88Fkmdzx8aQ>

Clifford, J. (2017, 1er mai). *Apollo (1960 w/ d'Amboise, Adams, Jillana, and Russell)* [vidéo]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=WFJRt1DVa0I>

Films by the Year. (2020, 1er octobre). *Danse javanaise (1900) La Société Phono-Cinéma-Théâtre* [vidéo]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=gIYd4eoMprE>

Films by the Year. (2022, 13 novembre). *La (sic) Rêve (1900) La Société Phono-Cinéma-Théâtre* [vidéo]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=2VSOK5uBTdU>

Jean-Guillaume Bart. (2020). *Variations du Temps Passé (1986)* [vidéo]. You Tube. <https://youtu.be/H6bYNnFRUAA>

John Hall. (2016, 21 octobre). *Yvette Chauviré (1917-2016) — Dance Sequences from La Mort du cygne (1937)* [vidéo]. You Tube. <https://youtu.be/p5w6eK-UILo à 1'19>.

La Esmeralda. (2021, 29 avril). *Fairies variations in Ratmansky's Sleeping Beauty – A wonderful display of classical vocabulary (2)* [video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=xKvtXayW4w8>

Must-see ballet performances. (2022, 24 août). *Somova & Parish & Co – The Sleeping Beauty – Act III – The Mariinsky Ballet* [video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=WP3DEBGE7EM>

Sam Francis. (2017, 22 février). *Tanaquil De Clercq, Andre Eglevsky – Coppelia PDD* [vidéo]. You Tube. https://www.youtube.com/watch?v=WoTvY_h9WFM

Sergei Vikharev. (2018, 20 décembre). “*Sleeping Beauty*”, *Opening night, April 30, 1999, Prologue and Act I* [video]. Facebook Watch. <https://m.facebook.com/100063475159670/videos/sleeping-beauty-opening-night-april-30-1999-prologue-and-act-i/2303580966531978/>

Works & Process at the Guggenheim. (2012, 14 mai). *Pacific Northwest Ballet- After Petipa (COMPLETE PERFORMANCE)* [vidéo]. You Tube. <https://youtu.be/6xpOVN3cfGc>

Partitions :

Aveline, A. (1961). *Trois variations extraites du ballet de Faust* [partition chorégraphique en notation Laban, transcrite par J. Haas et A. Riechetoff]. Paris : École supérieure d'études chorégraphiques. Bibliothèque-musée de l'Opéra (B pièce 117), Paris, France.

Gorski, A. (s.d.). *Variation du cavalier, 3^{ème} acte du Lac des cygnes* [partition chorégraphique en notation Stepanov, notateur inconnu]. Houghton Library, Harvard University (Collection Sergeyev, MS Thr 186 (11)), Cambridge, Mass. [https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:4890062?n=153](https://nrs.lib.harvard.edu/urn:3:fhcl.hough:4890062?n=153)

Gounod, C. (s.d.). *Faust, ballet composé et ajouté pour les représentations de l'Académie impériale de musique* [partition de piano] édition à deux mains. Choudens. Bibliothèque-musée de l'Opéra (AID MUS-817), Paris, France.

Petipa, M. (s.d.). *Variation de la princesse Aurore, 1^{er} acte de la Belle au bois dormant* [partition chorégraphique en notation Stepanov, notateur inconnu]. Houghton Library, Harvard University (Collection Sergeyev. MS Thr 245 (204)), Cambridge, Mass. [https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:12330610?n=97](https://nrs.lib.harvard.edu/urn:3:fhcl.hough:12330610?n=97)

Reyer, E. (s.d.). *Salammbô* [Partition chant et piano] transcrite par E. Guiraud et H. Salomon. Choudens fils. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000337167/v0128.simple.selectedTab=thumbnail>

Saint-Léon, A. (s. d.). *Giselle : pas de deux sténochorégraphié* [manuscrit autographe]. Bibliothèque-musée de l'Opéra (RES-234), Paris, France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8586892>

Annexes :

Ou nos maitres étaient des charlatans, et alors vos réformes sont non seulement logiques, mais elles se trouvent d'accord avec vos raisonnements qui prétendent que les élèves de danse ne doivent se former que par eux-mêmes ; (Adice, 1859-1870a, p. 92)

Pour compléter cette recherche, je me suis entretenu avec certains professeurs, mémoires vivantes de cet art, qui ont bien voulu partager avec moi leurs années de formation, leurs débuts professionnels, me parler de leurs rapports avec Carlotta Zambelli... Ils sont le maillon de cette chaîne qui relie les années que j'ai évoquées et ma génération. J'ai connu M. Gilbert Mayer à l'âge de onze ans au conservatoire du 12^e arrondissement, alors qu'il commençait à enseigner. Son rôle a été crucial dans ma carrière de danseur qu'il a impulsé. Je l'ai retrouvé plus tard comme professeur de la 2^e division de l'École de danse de l'Opéra de Paris et dans le ballet. Son enseignement est inscrit dans mon corps. Mme Jacqueline Rayet fut un temps maitresse de ballet pour l'Opéra et j'ai eu le plaisir alors de bénéficier de ses remarques subtiles. Elle m'a également fait travailler mes variations de concours, ce qui m'a permis de passer de coryphée à sujet. Mme Christiane Vlassi fut une des dernières élèves de Carlotta Zambelli. Elle n'a pas été mon professeur, mais j'ai cependant très bien connu les classes de son époux, M. Attilio Labis. Danseur hors pair, il nous impressionnait beaucoup par ses démonstrations quand nous étions de jeunes apprentis. Attilio est malheureusement décédé entre le moment où je l'ai rencontré avec Mme Vlassi pour cet entretien et celui où j'écris ces lignes. Il brille dans le souvenir de nombre de danseurs et de spectateurs.

1. Entretien avec Mme Christiane Vlassi, Chatou-Croissy, le 1er novembre 2021 :

P.D. : À quelle période avez-vous été élève à l'École de danse de l'Opéra de Paris ?

C.V. : J'ai été élève de l'École de danse de 1948 à 1952. J'y suis rentrée à l'âge de 10 ans et j'ai été engagée dans le corps de ballet à quatorze ans.

P.D. : Qui ont été vos directeurs et vos professeurs ?

C.V. : Le directeur était Albert Aveline. J'ai eu tout d'abord comme professeur Mlle Rouvier pendant trois mois, qui allait prendre sa retraite. On se souvient toujours avec Oudard¹⁴³ d'une entrée qu'elle nous faisait faire. (Mme Vlasi me la danse, des sortes de dégagés en remontant et en descendant agrémentés de ronds de poignet en dehors et en dedans.) Après nous avons eu Mlle Simoni pendant trois ans. Durant ces trois ans il n'y a pas eu d'examen à l'école. Comme je ne connaissais rien à la danse en arrivant à l'Opéra, même pas les positions, cela m'arrangeait. On me mettait devant dans le cours et je n'arrivais pas à suivre. On faisait des pas de bourrée le quatrième jour. J'avais dit à mes parents que je voulais arrêter. Mon père a demandé à un ami de famille ce qu'il faudrait faire et il lui a conseillé que j'aille chez Mlle Zambelli.

P.D. : Comment l'enseignement était-il organisé à l'École de danse ?

C.V. : Il y avait trois classes, les stagiaires, la seconde division et la première division. On a renvoyé des classes entières et je me suis retrouvée en première division chez Lucienne Lambasle. Ce n'était pas une artiste mais une grande technicienne. Je faisais mes trente-deux fouettés, à la fin de l'année, à quatorze ans. On était moins propres que maintenant mais on poussait la technique.

P.D. : Zambelli donnait-elle alors des cours à l'Opéra de Paris ?

C.V. : Elle enseignait les sujets dans la compagnie et elle avait également son cours rue Chaptal. Elle donnait ses cours en tutu. J'avais une revue qu'elle m'avait donnée où on la voyait à la rotonde. Ce n'étaient pas des photos mais des croquis. Elle n'était plus directrice à ce moment de l'École de danse. À l'époque où elle dansait, elle n'aimait pas trop son partenaire, Gustave Ricaux, qui était très masculin. Elle lui préférait "Aveline", comme elle prononçait. Sa danse était plus précieuse, très placée. Ils étaient inséparables. Ils assistaient à tous les spectacles de l'Opéra d'une des corbeilles de côté.

P.D. : Leur relation était-elle amoureuse ?

C.V. : Probablement. Albert Aveline était marié cependant. Sa femme était danseuse, elle aussi.

P.D. : Participiez-vous aux ballets d'opéras ?

C.V. : Oui ; on y faisait de la figuration. Comme j'étais grande j'y participais souvent. Nous coutions moins cher que des figurants. On faisait surtout des pages, dans *Aïda*, les suivantes

¹⁴³ Liliane Oudard fut danseuse soliste à l'Opéra de Paris, appréciée notamment de Georges Balanchine.

d'Amnérís. On avait des fous rire ; on s'amusait bien ; on se maquillait ; on avait des costumes qui sentaient mauvais parfois, mais j'aimais beaucoup me déguiser, déjà quand j'étais petite.

Intervention de M. Attilio Labis, qui nous écoute :

A.L. : Les garçons nous avions Schwartz comme professeur, Janine Schwartz.

P.D. question à M. Labis : il y avait beaucoup de garçons à cette époque ?

A.L. : On était huit. Et nous n'étions pas très sérieux en général !

C.V. : Je fuyais les garçons. Il faut dire qu'il y avait certains danseurs ! il y avait Sauvageot, un gros monsieur que Lifar employait très bien. Dans *Septuor* il interprétait un cocher, ou des rôles qui étaient faits pour lui. Il arrivait à trouver sa place malgré son physique particulier.

P.D. : Il y avait donc encore des danseurs de caractère ?

C.V. : Ah oui. Et les examens, si tu avais vu les examens. À l'École de danse, on allait au poulailler pour regarder les garçons parce que c'était souvent drôle. Sauvageot a recommencé trois fois sa variation et la troisième fois il a fait : « Et puis merde ! ». À l'époque c'était un examen obligatoire, pas un concours. On ne savait pas s'il y avait des places ou pas. Il y avait donc des vieux danseurs qui étaient obligés de le passer. Il pouvait y avoir du spectacle parfois. Déjà à mon époque on parlait de descendre l'âge de la retraite, qui était de 45 ans pour les hommes et 40 ans pour les femmes. C'était difficile pour les garçons de garder la technique de saut.

P.D. : Comment vous entraînerez-vous ?

C. V. : On avait moins de studios à l'Opéra : il y avait la rotonde Zambelli, le Foyer où on ne répétait pas, et les petites salles du haut A et B. Bailleau n'existait pas encore. Cependant on avait plus de répétitions sur scène que maintenant. Garnier encore ça allait, mais Wacker, tu n'as pas connu : les studios y étaient vraiment petits.

P.D. : Quels genre de rapports avaient Zambelli, Aveline et Lifar ?

C.V. : (rires). Lifar était assez gentil, j'avais fait un enregistrement où je lui avais posé des questions sur Mlle Zambelli et il n'a pas dit de mal. Mais elle était assez méchante. Certains disaient que sa méchanceté la conservait. Elle n'était pas facile.

P.D. : Lifar a-t-il fait quelque chose pour l'École de danse durant sa direction ?

C.V. : Il ne s'est jamais occupé de l'École de danse, juste du ballet. L'École c'était Aveline puis Lander. Lifar ne donnait que des cours d'adage (intervention de M. Labis : « Du temps de Zambelli il n'y avait pas de grands portés. Albert Aveline ne les pratiquait pas »).

P.D. : L'enseignement de Zambelli était-il très différent de maintenant ?

C.V. : Oh oui. On a fait des démonstrations de différents professeurs à Paris. Moi je l'ai fait pour sa classe. Et tout le monde commençait avec « ta la di la da la di, tata di... ». [Elle montre une sorte de rond de jambe jeté suivi d'un plié. Ce premier exercice était également donné par des professeurs comme Raoul Bari quand j'étais jeune danseur à l'Opéra]. Cela allait assez vite. On avait des cours d'une heure à l'École de danse et la barre durait juste vingt minutes. [Intervention de M. Labis spécifiant que les pliés ont été amenés par sa génération. Christiane rebondit sur l'influence des Russes dans ce domaine, ainsi que sur celui de la notion de parcours].

Il y avait des pas types, des séries : jeté rond de jambe, jeté rond de jambe, jeté, rond de jambe, rond de jambe, rond de jambe... en descendant, en remontant, en tournant... tu finissais la série épuisée, mais enfin on le faisait. Cela donnait de la force.

Si les cours se limitaient à une heure à l'École de danse, chez Zambelli, rue Chaptal, c'était différent. Elle prenait déjà les élèves qui lui plaisaient. Les studios étaient à elle et elle n'avait pas besoin d'argent. Elle se faisait plaisir. Moi j'ai fini toute seule. J'ai été une des dernières élèves de Zambelli. Je ne payais pas mes cours, mon père étant italien. Mon vrai nom c'est *Bassi*. Cependant ma formation auprès d'elle lui a coûté très cher en cadeaux, peut-être plus cher que le prix normal des cours !

P.D. : Est-ce qu'on parlait encore d'école française et d'école italienne à l'époque où vous étiez en activité en tant que danseuse ?

C.V. : Zambelli venait de Milan. Elle était arrivée à Paris à 16 ans, avec ses parents, et une autre danseuse, qui elle n'a pas fait carrière et qui s'est mariée. L'école italienne jouissait alors d'une excellente réputation car à cette époque-là, en France, le niveau n'était pas très bon.

[Je montre à Mlle Vlassi une vidéo de répétition de la variation de la fiancée de *Roméo et Juliette*.]

C.V. : La petite qui danse sur la vidéo danse trop droite. Même à l'école de danse j'avais du mal à les faire descendre un peu. C'était une autre époque. On ne dansait pas de la même façon. On dansait beaucoup dans le bas de jambe, les tutus étant assez longs. Mais après la guerre, ce

n'étaient pas vraiment des tutus, comme il n'y avait plus de tissu. Zambelli avait l'habitude de dire : « Ce ne sont plus des tutus, ce sont des collerettes ». La guerre aurait influencé le raccourcissement du tutu.

P.D. : Est-ce que vous dansiez souvent ces variations de divertissements d'opéra, comme celle de *Roméo et Juliette*, pour les concours ?

C.V. : Pas spécialement. Après nous avons eu Lander qui est devenu maître de ballet. En examen, on faisait *Études*. J'ai eu la variation classique et aussi la variation romantique d'*Études*. *Roméo* c'était au début de ma carrière mais après ça ne se donnait plus. Dans le ballet, Lander avait aussi composé de très belles variations pour les garçons et pour les filles. On avait des tours en dedans à droite et à gauche. On les donnait aux quadrilles, puis par la suite, comme elles étaient plutôt dures, à la classe au-dessus. J'ai dansé trois fois sa variation aux examens parce qu'elle montait avec moi ! Ce n'était pas très artistique mais complet techniquement.

P.D. : Est-ce que vous pratiquiez aussi les variations durant les classes de danse ?

C.V. : À l'école, non. Chez Zambelli on faisait des petits bouts de variation. Les jours où elle n'avait pas trop envie, on faisait de la pantomime, avec les quelques garçons qui étaient là. À l'époque on mettait les pointes assez tôt dans le cours mais on ne faisait pas la barre en pointe.

P.D. : Est-ce que les cours de Zambelli ont influencé votre propre enseignement ?

C.V. : Oui certainement, mais nous avons fait beaucoup de choses avec Attilio qui dansait un peu partout. Dès que je pouvais je le retrouvais. Cela me permettait de m'aérer de la vie à l'Opéra. Mlle Zambelli m'avait dit un jour : « Tu comprrrrends, ce n'est pas un métier qui s'apprrrend, c'est un métier qui se vole. » On copie, certes, mais on interprète à sa façon. Peut-être j'ai vu une fois une élève de Lycette Darsonval qui en était une sorte de copie.

P.D. : Comment vous définiriez l'école française ?

C.V. : En premier par la batterie. En 2005, je suis allé passer cinq semaines à Pékin pour montrer des petits pas d'école française. As-tu appris les brisés Télémaque par exemple ?

P.D. : Je les ai appris en effet dans la classe de Michel Renaud. Ils étaient différents de ceux expliqués par A. Saint Léon.

C.V. : Oui il y en a de différentes sortes. Je les faisais avec un épaulement différent, m'a fait remarquer un professeur de CNR, qui lui les montrait d'après la façon de Léone Mail. Je faisais le contraire dans le haut du corps, en avant quatrième, et en arrière. Pour les jambes, c'est brisé

en avant, entrechat trois, trois de volée, assemblé battu derrière devant, entrechat trois, trois de volée... l'assemblé va en arrière. Pour Liane Daydé, il y avait quatre sortes de Télémaque. Elle mettait aussi la série finale de batterie dans la variation de Taglioni, extraite du pas de quatre de Pugni, dans cette catégorie. C'était selon les professeurs.

P.D. : Vous voyez d'autres particularités liées à l'école française ? Le travail des pointes par exemple ?

Non, pas particulièrement. Cependant les différences étaient claires quand je suis allée danser en Russie. Leur style était beaucoup plus parcouru, avec des pas un peu différents, plus libérés quand même. On partait en tournée à Moscou, Saint-Pétersbourg, Riga, Tbilissi, on dansait avec chaque compagnie. J'ai vraiment bien aimé la Russie. J'ai fait mon premier *Giselle* à l'Opéra avec Erik Bruhn et mon deuxième au Bolchoï. Oulanova m'avait fait répéter. C'était très intéressant.

P.D. : Vous avez subi l'influence russe dans votre danse ?

C.V. : En quelque sorte. Pour moi, *le Lac des Cygnes*, ce sont les Russes. *la Belle au bois dormant* ce sont les Anglais, le côté royal. Mais tous les ballets à caractère étaient intéressants chez les Russes.

P.D. : Vous avez connu la création du *Lac des Cygnes* de Bourmeister ?

C.V. : Attilio était à la création. Moi je faisais un petit rôle, la princesse dans le 1^{er} acte, puis les trois grands cygnes. C'était le premier ballet intégral de Petipa à l'Opéra. Les danseurs étaient ravis car avec Lifar il n'y avait que des petits ballets. *La Belle au bois dormant* de Lifar, ce n'était que le divertissement, un remixage du 3^e acte. Il ne nous restait que *Coppélia* et *Giselle* en grands ballets.

P.D. : Avez-vous noté de grands changements dans l'enseignement de l'école française le long de votre carrière ?

C.V. : Des changements dans le vocabulaire, que je trouve un peu dommage. Le mot *chainés* par exemple, pour décrire nos *déboulés*. C'est un mot qui vient de l'étranger, comme *cambré en avant*. Un cambré c'est forcément en arrière. Sinon je n'ai pas trop vu de changements dans la manière de faire, tout au moins à l'époque où j'étais professeur. Maintenant je ne sais plus.

P.D. : Combien de temps avez-vous enseigné à l'École de danse ?

C.V. : Je suis rentrée à l'École de danse comme professeure en 1981 et j'ai pris ma retraite une vingtaine d'année après.

P.D. : J'ai vu un extrait de votre classe, filmée à l'École de danse, où l'on voit un exercice extrêmement riche, avec des fouettés finis bras allongés qui ressemble à l'école Cecchetti. D'où vient cet exercice ?

C.V. : Je ne vois pas quel film. Je pense que c'était probablement un enchaînement qu'on apprenait à l'école. On y regardait aussi beaucoup les grandes. Aussi, comme je t'ai dit, nous faisons beaucoup de figuration dans les ballets et les opéras. Il y avait moins de surveillance que maintenant. On allait sur le palier et on essayait d'imiter ce que l'on voyait en scène.

P.D. : Agrippina Vaganova a pris le soin d'écrire une méthode qui a servi de base à l'instruction de la danse classique en Union soviétique. L'école française, malgré sa longue histoire, et malgré quelques traces écrites, de loin en loin, n'a jamais eu de préoccupation similaire. Qu'en pensez-vous ?

C.V. : C'est dommage, car c'est une danse française à l'origine, instituée par l'Académie fondée par Louis XIV. Guillot a écrit un dictionnaire (avec Germaine Prud'homme). Mais il n'y a pas grand-chose. Vaganova a effectué un travail remarquable. Nous, on ne s'est jamais mis d'accord.

Les Anglais se sont emparés de la danse classique. Quand on dansait à Cape Town, toutes les danseuses de là-bas avaient suivi des stages au Royal Ballet de Londres. De même à Hong-Kong. Attilio, quand il dansait avec Margot Fonteyn, était invité dans toutes les ambassades anglaises. Quand nous sommes allés en Australie, avec Yvette Chauviré dans notre groupe, nous n'avons même pas eu un bouquet de l'Ambassade. Nous avons toujours été mieux reçus par les Anglais que par les Français.

P.D. : Y a-t-il un cursus à l'École de danse de l'Opéra ?

C.V. : Claude Bessy a su porter le regard des médias sur l'École. En ce qui concerne la pédagogie, nous avons eu quelques réunions à Nanterre. On ne nous donnait pas tellement la parole cependant. Finalement cela s'est arrêté mais je trouve ça dommage. Personne ne s'est réellement attaché au problème. Guillot peut-être, en écrivant son livre. Une professeure anglaise est venue visiter toutes les classes un jour, et a demandé le cursus de l'école, mais on ne lui a rien donné puisqu'il n'y en avait pas. Dudinskaïa et Sergeyev avaient fait une démonstration au Grand Palais de l'École de Léninegrad. Sur trois barres, et sur la même

musique, on voyait les exercices monter en difficulté selon l'âge des élèves. C'était merveilleux, et j'aimais aussi beaucoup leur tempérament. Le communisme a probablement participé à l'élaboration d'un cursus en Union soviétique, par la planification, l'enfermement, le contrôle.

2. Entretien avec M. Gilbert Mayer, Paris, le 4 novembre 2021 :

P.D. : À quelle période avez-vous connu l'École de danse de l'Opéra de Paris ?

J'y suis entré en avril 1948 pour un stage de trois mois. À ce propos, je me souviens comme si c'était hier d'une anecdote survenue le jour de mon audition où le régisseur chargé d'accueillir les élèves me demanda sur un ton assez péremptoire si j'étais parent avec les ministres du même nom ! Sous la 4^e République, il y avait dans le gouvernement Daniel et René Mayer, le dernier ayant été président du Conseil. Je n'avais pas l'intention de tricher et j'ai répondu franchement : « Non Monsieur » ; et il a eu une curieuse réaction en me répondant : « Eh bien heureusement ! » Cela commençait bien !

Le premier jour nous avons eu un examen médical et d'aptitude physique ; huit jours plus tard, celui de la danse où l'on nous demanda, somme toute, des pas très simples. Le jury était composé de M. Albert Aveline, maître de ballet et directeur de l'École de danse, assisté de la grande Carlotta Zambelli et de plusieurs professeurs. Après ces deux épreuves, j'ai été admis à suivre le stage à la suite duquel je fus titularisé. J'avais beaucoup de chance car j'avais dépassé l'âge limite, mais les garçons étaient une espèce rare !

P.D. : Comment fonctionnait l'école à cette époque ?

G.M. : Elle comprenait alors trois divisions de filles et seulement une de garçons, tout âge confondu. Mlle Jacqueline Simoni était mon professeur à ce moment-là. Auparavant, j'avais commencé la danse à Genève, ma ville natale, avant de venir à Paris travailler avec M. Pierre Duprez qui, pendant huit mois, m'avait préparé au concours de l'Opéra. À la fin de la première année, les "petits nouveaux" comme on nous appelait, n'ont pas eu le droit de passer l'examen et chose encore plus invraisemblable, l'année suivante non plus, pour des raisons que nous avons toujours ignorées. C'est toute l'École qui avait été privée d'examen. Ce qui fait qu'en trois ans, je n'ai passé qu'un seul examen. Je fus reçu premier, et j'ai été engagé dans le corps de ballet à seize ans, le 1^{er} avril 1951.

P.D. : Qui ont-été alors vos professeurs ?

G.M. : Durant mon apprentissage, j'ai pris les classes avec M. Roger Ritz, puis avec M. Robert Quinault qui faisait travailler les coryphées hommes dans la compagnie. La direction avait jugé opportun d'échanger leurs fonctions et c'est donc M. Quinault qui me régla ma variation d'examen. Thierry Malandain, qui est très épris de l'histoire du ballet, a retrouvé pas mal de documents concernant Quinault, montrant qu'il n'était pas seulement un excellent danseur mais aussi un chorégraphe prolifique. Il avait créé un divertissement dans *les Cloches de Corneville* de Robert Planquette pour quatre danseurs : Monique Bianchi, Bernadette Poncet, mon camarade Michel Dussaigne et moi-même. Nous l'avons donné dans de nombreux galas. Nous étions en train de répéter précisément ce ballet, le lendemain de l'examen de danse, quand M. Quinault demanda aux deux filles de partir et à Michel et moi de rester. Il nous montra un papier officiel qui spécifiait que nous étions engagés et nous demanda de ne rien dire aux filles qui elles ne l'étaient pas.

P.D. : Vous faisiez comme les filles, un adage avant l'exécution de votre variation pour les examens, à cette époque ?

G.M. : Je ne me souviens pas mais je ne crois pas. Aujourd'hui, oui, tout le monde fait la même chose.

P.D. : Comme il n'y avait qu'une classe de garçons, comment s'organisait les cours ?

G.M. : Tout le monde faisait le même cours, mais simplifié pour les plus jeunes. Dans ce mode d'enseignement, je peux t'expliquer comment procédait Maître Yves Brioux au Conservatoire national supérieur, où il avait le même problème. Son travail était axé sur la préparation de deux élèves dont il pensait qu'ils étaient susceptibles de remporter un premier et un deuxième prix. Sur sept ou huit garçons, tout le monde faisait la même barre, les petits, les moyens et les grands. Au fur et à mesure de la leçon, il faisait assoir les élèves dans l'ordre d'ancienneté, leur demandant d'apprendre les pas par le regard. Ils avaient ainsi dans leur mémoire visuelle l'image des pas finis. Aujourd'hui, avec la division des classes, les élèves ne voient pas l'évolution des enchaînements. C'est pourquoi il me semble important que les jeunes puissent aussi voir les aînés danser. Dans le temps, les professeurs n'expliquaient pas beaucoup, les élèves copiaient énormément et dansaient un peu par mimétisme. Par contre, les exercices étaient très rationnels et pragmatiques. On recommençait jusqu'à ce qu'on y arrive et à force de répétitions on progressait rapidement. Je ne peux pas cependant, en quelques mots, te développer cette méthode.

P.D. : Y avait-il un syllabus précis quand vous étiez à l'école ?

G.M. : Non, et d'ailleurs il n'y en a toujours pas. Les barres étaient beaucoup plus courtes, plus simples, plus répétitives et moins "chorégraphiques". J'ai travaillé pendant douze ans avec Peretti et fait toujours la même barre. Cela ne manque pas d'étonner aujourd'hui. Nous connaissions parfaitement les exercices et la barre durait environ dix-sept minutes. Le centre était également assez répétitif mais changeait un peu plus tout de même. En une heure on faisait tout, que ce soit à l'école ou dans le ballet. De nos jours on a tendance à penser que l'on n'a pas assez de temps, alors que les classes durent une heure et demie. On rajoute beaucoup de choses pour préparer à exécuter un mouvement au lieu d'aller, peut-être, d'avantage à l'essentiel.

Au ballet, maintenant, il y a chaque jour un cours d'une heure pour les solistes qui doivent aller répéter. Malgré les classes de quarante danseurs, voire plus, j'arrive avec mon expérience et une méthode précise à tout faire, même les pointes. J'ai été élevé comme ça et je sais qu'on peut le faire. À l'époque, on avait des petits studios et on a réussi malgré tout à faire des danseurs ! Aujourd'hui les jeunes ont beaucoup de chance, ils ont de meilleures conditions de travail. Mais il faut bien le constater, après la seconde guerre mondiale, dans les années cinquante, la danse classique a considérablement évolué tant du point de vue technique qu'esthétique. On danse actuellement d'une manière beaucoup plus propre et plus raffinée.

P.D. : Qu'est-ce qui vous a le plus influencé dans votre propre enseignement ?

G.M. : J'ai eu tous les professeurs français de l'école et du ballet mais j'ai travaillé aussi l'école russe avec Nicolas Zvereff, ce qui m'a probablement influencé inconsciemment. De la même manière que Pierre Lacotte, bien que spécialiste de la tradition française romantique, a bénéficié de l'enseignement de Lioubov Egorova. Malgré tout nous sommes restés fidèles à nos racines et à ce qu'on nous a appris. Nous sommes toujours les fils de quelqu'un, malgré les influences gagnées par-ci par-là.

P.D. : Vous ne vous sentez pas comme l'héritier d'un professeur en particulier toutefois ?

G.M. : Celui avec qui j'ai le plus travaillé, c'est Serge Peretti. Même s'il est Italien d'origine, il est entré en 1915, à dix ans, à l'École de l'Opéra. Il était donc un pur produit de Gustave Ricaux, même s'il a suivi les cours de Nicola Guerra.

P.D. : Avez-vous pris des cours avec Yves Brioux ?

G.M. : Je ne suis pas un élève de Maître Brioux mais il s'est toujours intéressé à moi. À mes débuts de professeur dans le ballet de l'Opéra, il est venu voir mon cours. Ce jour-là, j'étais

bien sûr très stressé. À la fin il m'a dit : « Je te félicite, tu as donné une bonne leçon. Mais tu vois, donner un cours ce n'est pas être un professeur. Dans le monde de l'enseignement il y a plusieurs niveaux, les grands professeurs par exemple ; et puis il y a les maitres. Je pense qu'un jour tu seras un grand professeur, peut-être même un maitre mais il faudra beaucoup travailler. Ta principale qualité, c'est le rythme, ne l'oublie pas. Cultive cela et ne relâche jamais, c'est important. »

J'ai beaucoup observé son travail et parlé pédagogie avec lui. Entre autres, il a déclenché chez moi un intérêt particulier pour les problèmes de forces contraires, d'oppositions.

P.D. : Et Carlotta Zambelli, l'avez-vous eu également comme professeure ?

G.M. : Non. Mon camarade et rival Michel Dussaigne était un de ses élèves, mais moi non. Je l'ai bien connue cependant. À l'Opéra, elle était la professeure des grands sujets femmes, et M. Aveline des petits sujets femmes. Ils ont été d'abord co-directeur de l'École ensemble, puis M. Aveline en assumant seul le pilotage pendant de nombreuses années.

J'ai cependant deux anecdotes avec Mlle Zambelli. Après six mois d'école je la croise dans le couloir des cent mètres qui conduit à la Rotonde. Elle arrive à ma hauteur, me tend la main et je la lui serre. Un crime de lèse-majesté ! Elle recule de deux mètres et me dit : « Mon petit, dorénavant tu sauras que lorsqu'une dame de qualité te tend la main de cette manière, tu dois la lui baiser ! » Je suis devenu bien sûr rouge de confusion. Je vivais seul depuis l'âge de quatorze ans et je devais m'éduquer par moi-même. Cependant Mlle Zambelli ne m'en a pas voulu. J'en veux pour preuve, qu'alors âgé d'une quinzaine d'année, elle m'a fait appeler avec Bernadette Poncet pour nous apprendre un pas de deux extrait de *la Korrigane*. C'était simple, mais très mignon et nous avons répété au Foyer de la danse.

P.D. : Quelle politique menait Aveline pour l'École de danse ?

C'était dans la pure tradition issue de l'école française du 19^e siècle et du répertoire qu'on lui avait enseigné. Dans la compagnie il y avait deux clans toutefois : celui de l'école franco-italienne avec Aveline-Zambelli et celui du "barbare" Serge Lifar, comme l'avait surnommé les abonnés, clan dont je faisais partie.

P.D. : Et comment l'aviez-vous choisi ?

G.M. : Je n'ai rien choisi, c'est plutôt le contraire. Dès mon entrée dans le ballet, Serge Lifar m'a repéré. Il faut dire que je travaillais beaucoup et que j'apprenais tous les rôles, même ceux

dont je n'étais pas remplaçant. Un jour, en pleine répétition, il lance : « Il n'y en a qu'un qui travaille ici, c'est le petit là-bas ! » Il parlait de moi qui, étant très timide, était vraiment gêné.

La première tournée de l'Opéra à laquelle j'ai participé était à Florence, en 1951. Nous donnions des représentations des *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau dans les jardins Boboli. C'était vraiment magnifique ! Un matin, sortant de notre hôtel, je vois Lifar sur le trottoir. M'apercevant, il m'appelle et me tend un bout de papier sur lequel il avait inscrit un certain nombre de sites, palais, musées, églises, et autres monuments qu'il voulait que j'aie visiter. Il renouvelait en fait, ce que Diaghilev avait fait pour lui donner une culture artistique.

P.D. : Avez-vous participé aux divertissements d'opéra ?

G.M. : Oui, comme tout danseur du corps de ballet, nous assurions les divertissements d'opéra. Dans les années cinquante, il y avait encore quelques grands sujets femmes en fin de carrière qui tenaient des rôles de travestis, notamment dans *Roméo et Juliette* de Gounod. L'ouvrage le plus joué c'était *Faust*, que l'on affichait pratiquement tous les week-ends. Entre 1970 et 1972, j'ai été répétiteur des étoiles et du corps de ballet et fait travailler régulièrement *la Nuit de Walpurgis* de cet ouvrage. Chaque semaine, il y avait une ou deux danseuses à remplacer pour cause de maladie. Elles profitaient du week-end pour aller se reposer à la campagne avec leurs protecteurs !

P.D. : Dans ce ballet, il y a trois variations : Cléopâtre, la variation dite du Miroir et Phryné. Y a-t-il une forme de hiérarchie dans ces variations ?

G.M. : On peut le dire comme ça si l'on compare les difficultés. La plus simple est *Phryné*, la plus difficile c'est *Cléopâtre*, et la plus brillante, celle du *Miroir*. À ce propos, j'ai eu un jour une demande d'une première danseuse, très belle mais néanmoins un peu faible techniquement, pour aller voir le chef d'orchestre et lui demander de ralentir le tempo de la diagonale de Cléopâtre avec des tours pris de la 5^e position suivis d'un entrechat 5 de volée ; Pas facile ! Le ballet ayant lieu juste après l'entracte, je frappe à la porte de Pierre Dervaux qui dirigeait ce soir-là. Il était d'une nature un peu pète-sec et j'ai eu l'impression de le déranger. J'expose la requête de notre danseuse à laquelle il me répond : « M. Mayer, depuis que deux étoiles sont venues à dix minutes d'intervalle me demander des tempos diamétralement opposés pour le même endroit, depuis ce jour-là je n'écoute plus les danseurs et je fais ce que je veux ! » Alors il a joué cette diagonale trop rapidement et notre ballerine a un peu raté ses tours...

P.D. : Avez-vous rencontré Antonine Meunier ?

G.M. : Oui car elle venait de temps en temps à l'Opéra et j'ai eu l'occasion de bavarder avec elle. Malheureusement j'étais jeune et je n'avais pas suffisamment de connaissances pour converser avec elle plus profondément. C'est regrettable puisque nous avons une filiation artistique commune et directe. Elle était charmante, très bien élevée, comme les dames de sa génération ; on sentait une tradition derrière elle et un véritable esprit de transmission.

P.D. : Saviez-vous qu'elle avait voulu devenir professeure à l'Opéra mais qu'on n'a pas fait suite à sa demande ?

G.M. : Je ne connais pas ses qualités de pédagogue. Elle était incontestablement une grande théoricienne, avec un savoir livresque ; mais peut-être n'était-elle pas dans les "petits papiers" d'Aveline et de Zambelli qui étaient tout puissants à cette époque. Toutefois, elle n'a pas laissé un grand nom comme danseuse. Personnellement je ne la connais que par son livre et nos brèves rencontres.

P.D. : Vous avez enseigné l'école française de danse classique dans de nombreux pays. Comment la définissez-vous ?

G.M. : Dans l'histoire de notre École française, il y a bien sûr l'influence de Louis XIV et de l'Académie royale de danse créée en 1661, puis le romantisme, enfin les années Aveline-Zambelli. Le ballet a été importé en France par Catherine de Médicis et l'apport de l'École italienne s'est un peu renouvelé avec l'arrivée de Carlotta Zambelli au début du 20^e siècle. Malgré tout notre école a toujours conservé sa spécificité même si après la seconde guerre mondiale les échanges d'étoiles et de maîtres de ballet dans toute l'Europe ont quelque peu uniformisé la danse classique. Malgré ces métissages, on reconnaît facilement le style français par son esthétique, son raffinement, le travail des pointes et du bas de jambe.

Noureev a également laissé une empreinte durant son travail avec notre compagnie mais il ne faut pas sous-estimer aussi l'importance des maîtres de ballet français qui se sont succédé en Russie durant le 19^e siècle jusqu'à Petipa dont certains éléments nous ont été ramenés par Diaghilev.

P.D. : C'est très difficile de trouver par exemple des documents sur Mme Théodore ou Mme Dominique.

G.M. : C'est effectivement regrettable. Je pense que l'on n'a pas assez compris la valeur historique et artistique des témoignages de cette époque et probablement des documents fort intéressants ont disparu.

P.D. : Vous m'avez dit posséder un tableau des signes de sténochorégraphie de Saint-Léon. Comment vous l'êtes-vous procuré ?

G.M. : Un jour que je donnais mon cours au corps de ballet un technicien est venu m'apporter un rouleau trouvé en débarrassant les combles. Sachant que je m'intéressais à l'histoire, il m'a offert ce rouleau qui contenait deux affiches identiques sans aucune mention. Sur les conseils de Mme Gilberte Cournand qui avait créé la librairie-galerie *La Danse* à Paris, je suis allé compulsé le traité de Saint-Léon à la bibliothèque de l'Opéra. Effectivement, dans la page de garde, il y avait la fameuse planche des signes de sténochorégraphie pliée en quatre, tandis que la mienne était roulée et n'avait jamais été pliée. Dix ans après un autre technicien en a retrouvé une autre !

P.D. : Dans l'ouvrage de Saint-Léon il y a parfois des choses inusitées de nos jours, comme des sauts finis sur jambes tendues.

G.M. : Oui c'est étrange, il est préférable de ne pas l'appliquer ! De ce que je peux comprendre c'est que l'on ne doit pas arriver sur jambes pliées : c'est d'abord tendu et puis on relâche immédiatement. Cela peut prendre du sens si l'on décompose le mouvement.

P.D. : Il y a aussi des tours de promenade à la seconde sur la demi-pointe.

G.M. : Les Russes le font beaucoup. J'ai vu cela la première fois lorsque le ballet de l'Opéra est allé à Moscou en 1958. C'était assez impressionnant mais je me suis rendu compte que si l'on fait ce mouvement tous les jours on finit par y arriver.

P.D. : William Forsythe a fait appel à vous je crois lors de ses dernières créations pour l'Opéra de Paris ?

G.M. : En effet, pour sa dernière création il a souhaité me voir avec Élisabeth Platel avant de régler son ballet en hommage à l'École française. Il voulait revenir aux sources, retrouver l'essence même de certains mouvements qu'il a déstructurés pour les utiliser ensuite dans son esthétique. Je lui ai montré beaucoup de pas d'école de notre patrimoine : la série des pas de bourrée, le brisé Télémaque, un pas datant de Vestris, etc. Mlle Platel lui a fait connaître beaucoup d'enchaînements de Christiane Vaussard, éminente pédagogue, hélas disparue il y a quelques années. On nous avait réservé la classe A et nous avons travaillé toute l'après-midi. Forsythe a tout filmé avec son téléphone portable. À une certaine époque, il venait souvent à Paris et assistait à mes cours avec Noureev. Il avait été très impressionné par la présence d'étoiles comme Guillem, Loudières, Guérin, Platel, Legris, Hilaire, Vu An ...

P.D. : Est-ce que vous sentez une différence dans l'enseignement après toutes ces années ?

G.M. : Bien sûr ! Disons une énorme évolution. J'enseigne depuis plus de cinquante ans et je ne donne plus mes cours comme au début. En revanche les fondamentaux sont toujours là : la verticalité, l'horizontalité, le centre. Certains professeurs veulent réinventer la danse. Je leur dis alors : « Conserve ce qui existe et qui a fait ses preuves, ça n'exclut pas l'évolution technique et esthétique. » Cette évolution a été incroyable. Il suffit de regarder les photos d'anciens danseurs. Les morphologies ont changé, on travaille différemment, plus par en-dessous et en élongation, beaucoup moins en force.

P.D. : Il y avait toutefois quelques danseurs aux jambes "racées" à l'époque ?

G.M. : Oui, mais c'étaient des exceptions. Serge Lifar en particulier avait un physique de Dieu grec.

P.D. : Est-ce qu'il y a un syllabus plus précis maintenant de la danse classique française ?

G.M. : Non hélas. Claude Bessy avait souhaité en établir un et même écrire un livre, je crois. En conséquence, elle avait demandé à chaque professeur d'établir un schéma de son cours ; ce que j'ai fait d'ailleurs, mais ce projet n'a jamais vu le jour. Pour ma part, tous mes cours sont dans ma tête. Je pense avoir influencé trois ou quatre générations de danseurs et de professeurs. Certains ont repris mes exercices quelquefois, et même souvent, en les modifiant sans comprendre toujours l'esprit exact dans lequel ils ont été conçus. Il vaudrait mieux, à mon sens, les reprendre dans leur forme initiale car ils vont "au centre du fruit". Prenons l'exemple de la batterie, et plus spécifiquement de la petite batterie qui est un fleuron de notre École, qui se perd un peu aujourd'hui. J'ai beaucoup réfléchi et j'ai trouvé une manière assez pragmatique de l'aborder, par des exercices partant de la seconde position car il est plus facile de garder l'en dehors à partir de celle-ci.

P.D. : Et ça vous ne le faisiez jamais avec Roger Ritz à l'École de danse ?

G.M. : Non jamais, c'est moi qui ai inventé ce système.

P.D. : Pensez-vous qu'il serait intéressant d'avoir un syllabus ?

G.M. : Oui, comme base de travail. J'avais commencé à étudier sur ce sujet, mais c'est très long et ça demande beaucoup de temps.

P.D. : Comment situez-vous les différences entre Vaganova et l'École française ?

G.M. : L'École Vaganova est extrêmement codifiée, tout le monde fait la même chose et personne n'oserait faire autrement. Chez nous, c'est un peu anarchique, il faut bien l'avouer. Mais il y a des "trucs", toi tu dis des "recettes" pour arriver à une bonne exécution de certains mouvements. La pédagogie pour moi c'est à la fois simple dans ses principes, mais plus subtil et complexe dans sa réalisation. Le rythme et la dynamique avec le placement bien sûr sont des éléments essentiels. Le rythme est partout à commencer par le rythme cardiaque : il n'y a pas de vie sans lui !

Si l'on fait une barre avec un rythme parfait et une dynamique exacte, les sensations musculaires seront différentes et les muscles moins fatigués. Et les exemples sont nombreux ! Les accents également sont importants. Pour les petites batteries, c'est l'accent en bas ; les petits sauts également, mais on ne reste pas à terre. La valeur rythmique, même sur 2/4, est de trois temps en l'air pour un temps en bas. C'est ce qui donne l'impression de légèreté.

P. D. : J'ai remarqué qu'un autre professeur donnant exactement la même correction à un élève arrive parfois à plus de résultats que le professeur auquel il s'est habitué.

G.M. : Oui cela peut arriver, simplement parce que la voix du professeur, la formulation et le contexte sont différents. Dans le cas précis d'un travail journalier, il peut y avoir de part et d'autre un phénomène d'accoutumance, une habitude qui s'instaure. Le professeur qui enseigne chaque jour aux mêmes élèves peut arriver à ne plus voir les défauts. Il faut essayer d'avoir un œil neuf toujours, ce qui est assez difficile. Même si 'explication d'un mouvement est très correct, l'élève n'aura pas forcément très bien compris. Il faut alors employer une autre formulation, même une troisième qui dira la même chose mais différemment.

P. D. : Je vous ai vu enseigner en Allemagne, après une opération du genou, et faire réussir en cinq minutes sa diagonale de doubles tours en l'air à un élève sans parler ni l'anglais, ni l'allemand, et en restant assis sur votre chaise.

G.M. : Je vais régulièrement à New-York pour le stage d'été de l'American Academy of Ballet et on m'a fait la même réflexion.

P. D. : Auriez-vous des conseils à donner aux danseurs qui se lancent dans l'enseignement ?

G.M. : Il y a un texte de Xénophon qui dit que l'Art de la danse est difficile et non accessible à tous, car il touche aux régions les plus élevées... Ce qui implique que son enseignement aussi. — Je pense que la méthode de base est la même pour tous mais l'application différente pour

chacun. Ce que je dis à l'un est valable pour l'autre mais les observations générales n'excluent pas la correction personnalisée.

— « Si dans une classe personne n'a compris, disait Brieux, c'est que tu as mal expliqué ! »

—Il disait aussi : « J'ai tellement raté que je peux vous expliquer pourquoi ! » Moi je dis souvent : « Il faut se souvenir de ses erreurs pour les éviter aux autres. »

Le sujet est évidemment inépuisable... Alors pour conclure je dirais : « Peu importe la méthode employée ; en définitive, seul le résultat compte. » Et si je dois formuler ma conception principale ce serait : « La recherche de la simplicité au bénéfice de l'efficacité. »

3. Entretien avec Mme Jacqueline Rayet, Paris, le 3 novembre 2021 :

P. D. : Comment avez-vous commencé la danse ?

J.R. : Mes parents aimaient tous les deux la danse mais n'avaient jamais pu la pratiquer. Ils se sont merveilleusement entendus. Je tiens assez de mon père qui était quelqu'un de passionné, de sentimental et d'un tempérament artiste. Il était orphelin de père et de mère et on l'avait placé assez jeune chez un commerçant des Halles où il travaillait comme caissier. Colette Brosset¹⁴⁴, qui habitait dans le quartier, venait y faire ses courses et mon père lui a parlé de moi car il aurait souhaité que je pratique la danse. La perspective me plaisait bien, ayant vu des petits spectacles de quartier sans prétention, incluant des majorettes. Mon père rêvait de danser lui-même et de faire du music-hall, surtout des claquettes, même si c'était peu probable pour un homme de faire ce métier à cette époque. Colette a donc servi d'intermédiaire pour que je sois admise au cours de Robert Quinault. J'avais sept ans. J'étais autorisée à quitter l'école un quart d'heure plus tôt, avec l'accord de la directrice, pour aller à son studio. Cela ne plaisait pas du tout à ma prof de gym qui me disait : « C'est ça, va-t'en ! Et ça veut faire de la danse classique ! Mais tu ne feras jamais rien ma pauvre fille ! ». J'étais plutôt mauvaise en gym.

La femme de M. Quinault, qui s'occupait des enfants, m'a placé à la barre entre deux élèves en me demandant de faire comme la fille devant moi. On apprenait beaucoup par imitation à cette époque. Au milieu, il fallait suivre "Zézette", qui était la meilleure de la classe. Moi j'étais au 6^e rang, car il y avait beaucoup de monde, et étant petite je ne voyais qu'une forêt de jambes !

¹⁴⁴ Colette Brosset (1922-2007), actrice et scénariste, fut aussi danseuse classique au début de sa carrière.

J'avais beaucoup de mal à suivre. Au bout de quatre mois, cependant, j'étais déjà en scène. J'incarnais un lapin dans un spectacle où Colette Brosset tenait le rôle de Blanche-Neige, au Grand Palais. Le prince (le sympathique Léo Lauer) arrivait dans la forêt et un premier lapin lui demandait : « Tendre Prince que cherches-tu ? », et j'ajoutais : « Pourquoi cet air abattu ? » C'est ainsi qu'a débuté ma carrière (rire) ! Sur la lancée, j'ai participé au théâtre de marionnettes du Luxembourg, ce qui me fascinait. Je devais retenir l'attention des spectateurs entre deux pièces. Robert Quinault, ou son épouse, m'avait composé des petites danses en rapport avec les comédies que l'on jouait. Cela me plaisait beaucoup, même si je devais me déplacer de loin car nous habitions Saint-Mandé.

P. D. : Et comment êtes-vous arrivée à l'École de danse de l'Opéra de Paris ?

J'ai commencé l'école en 1942 et j'ai été engagée dans le ballet en 1946. J'y suis donc rentrée à neuf ans et j'en suis sortie à treize. Mon père avait lu, dans l'entrefilet d'un journal, que l'Opéra organisait son concours d'admission pour l'École. Il a traversé tout Paris pour aller voir le concierge de l'Opéra qui s'appelait M. Ferrari. Celui-ci a été attendri par les propos de mon père et a dit un petit mot au maître de ballet Albert Aveline. Un petit piston quoi ! Le jour de la visite médicale, j'ai attendu dans le couloir, on m'a appelé... M. Aveline, en costume trois pièces, assistait à l'examen. Il m'a donné une petite tape sur la joue et j'ai été reconvoquée pour le concours d'entrée. J'ai suivi un stage de trois semaines avec Mlle Cébron qui n'avait pas l'air de m'apprécier beaucoup. Albert Aveline, que l'on appelait Maître, venait souvent au cours et elle lui a montré mes pieds, ainsi que mes jambes insuffisamment travaillées. Il a souri et m'a fait à nouveau une petite tape sur la joue en disant : « Cela viendra ». Mauricette Cébron m'a dit : « Puisque c'est comme cela, il faut aller chez "Mademoiselle". — Mademoiselle qui ? — Mademoiselle enfin, Mademoiselle Zambelli ! » répondit-elle en levant les yeux au ciel. Il n'y avait qu'une "Mademoiselle" dans Paris, et deux "Madame" : Madame Egorova et Madame Preobrajenska. À l'école, j'ai eu à nouveau Mauricette Cébron comme professeure. Je prenais la leçon jambes nues et elle m'avait expliqué qu'il fallait porter des bas. Je dis à ma mère : « Ma professeure m'a dit qu'il fallait que je porte des bas. — Des bas, pour une petite fille ? Mais c'est ridicule ! » Elle me sort cependant une paire de bas à elle, raccourcit un de ses porte-jarretelles, rallonge ma tunique pour les cacher ... Pour compléter le tableau, ma mère qui trouvait le chignon trop sévère pour une petite fille avait trouvé une très belle fleur artificielle dans ses affaires qu'elle avait cousue sur un filet. Mon succès était assuré pour le lendemain ! Mlle Cébron m'a expliqué alors que c'était un collant qu'il fallait. Mon père est allé à nouveau voir M. Ferrari qui lui a donné gentiment différentes adresses.

Mon temps d'école a été très court, puisqu'il n'y avait alors que deux divisions. Après la guerre le corps de ballet avait besoin de nouvelles recrues. Nous étions douze à avoir été engagées et j'étais la troisième du classement, la première étant Claude Bessy. N'ayant que treize ans, mon père a été convoqué par la direction de l'Opéra pour donner son autorisation.

Arrivée coryphée l'année suivante, j'ai eu comme professeure Suzanne Lorcia. Elle était encourageante à mon égard. Son cours me semblait peu orthodoxe et j'étais étonnée de le commencer par les battements en cloche. Ma mère, considérant que la danse était un métier très dur et qu'il me fallait tenir le coup, me bourrait de gâteaux et de sucreries le matin, ce qui me donnait envie de vomir pendant la classe. Mlle Lorcia a demandé de voir ma mère qui était tombée des nues, tellement elle croyait bien faire.

P.D. : Avez-vous participé à des spectacles en tant que *petit rat* ?

J.R. : Dans le ballet *Suite de danse*, sur une musique de Chopin, il y avait une danse d'enfants sur une mazurka [Jacqueline me chante la mazurka en ré majeur opus 33 n° 2 de Chopin]. Nous faisons le tour de la scène avec des temps levés. Il y avait trois petites vedettes, dont Liane Daydé, qui étaient sur pointes. Parfois j'ai eu l'honneur de remplacer une des trois qui était malade. On participait aussi assez souvent aux opéras. On donnait *Thaïs*, *Samson et Dalila*, le *Salammbô* de Reyer, *Faust*. Dans *Faust* je faisais un petit négrillon, peinturluré en marron. On se maquillait avec un produit allemand de chez Leichner qui en fait était bleu foncé. On amenait des coffres à la danseuse étoile qui refusait les présents. Après le spectacle on se débarbouillait avec le savon de l'époque, et le lendemain il nous restait encore des traces de maquillage. On savait toujours qui avait dansé la veille les petits négrillons de *Faust* !

À la fin de ses cours, Zambelli faisait souvent travailler les variations de ce ballet. Elle restait assise et commandait : Phryné ! Nous savions toutes ce que c'était, la pianiste aussi. C'était très souvent Phryné, parfois Cléopâtre, plus rarement Hélène. Elle-même aurait rajouté huit fouettés dans cette dernière variation. À l'occasion d'un gala à Bordeaux, j'avais dansé la version traditionnelle et le directeur du théâtre m'a convoqué pour me dire : « Mais enfin tout le public attendait les fouettés et vous ne les avez pas faits ! ». Je ne les avais moi-même jamais vus dans cette variation.

P. D. : Comment cela se passait dans le cours privé de Zambelli ?

J. R. : Recommandée par M. Ferrari, j'ai été admise à son cours. Nous étions juste une dizaine et il n'y avait que Pierre Lacotte comme garçon. La discipline était stricte. Il était interdit de

s'adosser à la barre. Il y avait une sorte de petite galerie en haut du studio, où les mères pouvaient s'asseoir, pouvant voir leurs filles du dessus, et Mademoiselle, de temps en temps, levait la tête pour les saluer gentiment. Elle envoyait les ordres de son banc et elle ne corrigeait pas beaucoup : la correction était dans le pas lui-même, même si j'étais de nature plutôt curieuse et que j'avais tendance à poser des questions. Notre pianiste s'appelait Juliette et elle jouait dans tous les studios de Paris. Je la retrouvais à Waker ou chez Egorova. Elle arrivait toujours en retard chez Mademoiselle qui lui disait : « Alorrrs Juliette, tu es en rretarrd : tu as rrencontrrré Rrroméo ? » Juliette se faisait alors toute petite car elle craignait Mademoiselle.

P.D. : Carlotta Zambelli s'est-elle mariée ?

Non, en tous cas pas que je sache. Elle était très amoureuse d'Aveline qui lui l'était. On n'a jamais su la nature de leurs rapports. Elle n'a jamais voulu qu'il divorce car elle était aussi très religieuse. Elle allait d'ailleurs tous les jours à la messe à la Madeleine.

P.D. : Enseignait-elle toujours à l'Opéra à votre époque ?

J.R. : Oui, aux grands sujets.

P. D. : Est-ce que d'autres professeurs ont été importants durant votre apprentissage ?

J.R. : J'ai été "entraînée" pour ainsi dire par Pierre Lacotte, qui voulait essayer autre chose, et nous sommes allé chez Madame Egorova. "Madame" était très économe et le studio, situé dans un demi-sous-sol, était sombre. On n'allumait jamais. Elle était mariée au prince Troubetskoï. Il était très grand, très long, avec une moustache très soignée. Il descendait parfois l'escalier qui donnait sur leur appartement et nous faisons alors une révérence en disant : « Bonjour Prince ».

Serge Golovine, lui, m'a emmené chez Preobrajenska. Serge était un garçon formidable, très bon, très honnête. Il m'avait fait travailler gratuitement et m'a dit qu'il fallait aller chez "Preo" (tout le monde l'appelait "Preo"). Elle était cette représentante du siècle précédent qui avait connu Petipa et dansé devant le Tsar. Elle tenait sa classe au dernier étage des studios Wacker. C'était une petite femme adorable qui passait l'arrosoir entre les cours pour mouiller le plancher, en faisant des petits menés sur demi-pointe. Elle me parlait souvent des mains : « Ma Chrrrri, les mains, les mains ! ».

À l'École de danse il était absolument interdit de prendre des cours à l'extérieur, excepté chez Zambelli. Mademoiselle a reçu une lettre anonyme dénonçant tous les élèves qui allaient ailleurs que chez elle et à l'Opéra. Nous avons été refusés au cours pendant quelques temps et

à force de supplication et de pleurs elle nous a repris. Zambelli n'aimait pas les Russes. Elle considérait qu'ils polluaient l'école française. Je pense qu'elle ne gardait pas un très bon souvenir de l'accueil qui lui avait été fait en Russie quand elle avait dansé *Giselle* à Saint-Petersbourg, dans sa jeunesse. Un jour, elle a dit à Pierre Lacotte : « Mais qu'est-ce que c'est que ce port de bras ? Tu as appris ça où ? Chez les Russes ? ». À ce moment un ouvrier passa dans la cour en sifflotant. Elle continua : « Tu vois, on te siffle ! ». Elle avait un humour cruel, comme pas mal de danseuses d'autrefois. Paulette Dynalix était réputée également pour son humour féroce.

P. D. : Vous vous souvenez des exercices de Carlotta Zambelli ?

J. R. : Chez Zambelli, on faisait toujours la même barre. On lui reprochait parfois de changer très peu son cours. Au milieu, elle "roulait", si j'ose m'exprimer ainsi, sur un certain nombre d'exercices. Ainsi nous avions deux, peut-être trois adages, toujours les mêmes. C'était un mélange d'école italienne et française. On devait porter des chaussons qui puissent faire à la fois demi-pointe et pointe, car on n'en changeait pas pendant le cours. La barre, très tonique, se composait ainsi [pour se remémorer, Mlle Rayet souvent se mit à chanter la musique qui accompagnait le pas. Je mettrai entre crochets carrés les quelques mélodies que j'ai pu identifier] :

- Un dégagé seconde, fermer 5^e derrière, un dégagé seconde pour plier à la seconde sur deux, en accentuant, retendre sur le trois et fermer 5^e devant, quatre fois et on enchainait à gauche.
- Un dégagé à la seconde, poser talon pour seconde à terre, repointer, fermer 5^e, alternativement derrière puis devant, quatre fois ; puis reprendre en posant deux fois le talon sur un temps, en laissant le poids du corps sur la jambe de terre.
- Battements tendus jetés, à la seconde, puis en cloche finis arabesque sur demi-plié, les deux bras allongés devant.
- Pour les ronds de jambe, on commençait avec un quart de rond sur la préparation (juste deux accords, pas forcément a tempo) qui enchainait sur un 4/4. On en faisait huit en dehors et huit en attitudes demi-hauteur ; puis la même chose en-dedans. On continuait avec des ports de bras.
- Puis on faisait, à la seconde, un ballonné qui pliait, retendait en dégageant à la seconde, et un frappé (il fallait entendre un peu le son de la semelle du chausson revenant sur la

cheville pour s'assurer que l'on avait mis l'énergie nécessaire), huit fois. Puis huit ballonnés à la seconde suivis sur le cou-de-pied derrière et devant, huit sur demi-pointe, puis un équilibre sur la cheville.

- Pour les ronds de jambe, on faisait un rond en dehors, fermer 5^e derrière, un rond en dedans, fermer 5^e devant, quatre fois ; puis la même chose avec des doubles. Puis huit suivis en dehors et huit suivis en dedans. Ou sinon on faisait un autre exercice avec un grand rond de jambe en l'air : retiré en relevant sur le « et », plier 4^e devant sur le un, relever en allant à la seconde sur le deux, double rond de jambe sur le trois, fermer 5^e derrière sur le quatre ; puis on reprenait en-dedans.
- Pour les petits battements sur le cou-de-pied nous avons une préparation sur deux temps. Nous démarrions en allant derrière la cheville, puis devant, pointé seconde, quatre fois ; puis la même chose avec quatre petits battements et pointé seconde sur cinq ; on poursuivait avec huit comptes de petits battements sur le cou-de-pied, puis des petits battements frappés devant et derrière la cheville. On finissait avec un équilibre attitude sur la même jambe de terre.
- Les grands battements étaient l'accent en bas : quatre devant, quatre seconde, quatre derrière, à nouveau à la seconde ; puis une série de battements en cloche finis pliés arabesque en lâchant la barre.
- On finissait avec la jambe sur la barre, puis le pied dans la main. Mais on ne faisait pas cet exercice tous les jours.
- Au milieu, on reprenait d'abord le même style de dégagés qu'à la barre, avec le talon qui se posait au sol, en descendant et en remontant. On enchainait de même avec des battements jeté (avec un port de bras pour chaque série).
- Comme adage, on en avait un qui revenait souvent, qu'elle appelait *Grand fouetté ballonné*. Il y a des détails qui m'échappent. On commençait avec un port de bras ample et respiré sur demi-pointe. Il se poursuivait avec un développé quatrième devant, un passé ... aussi un grand fouetté, une promenade attitude, un passé au genou pour développer seconde, un plié pour un transfert et seconde de l'autre jambe, à nouveau plié pour transfert, un relevé et tombé pas de bourrée rapide pour préparation en pointé 4^e derrière croisé, fondu pour un grand port de bras autour, deux fois, relever et fermer 5^e.

- Pour les pirouettes en dehors, nous les prenions de la seconde position et nous les faisons sur le cou-de-pied : d'abord dégagé seconde, plier seconde, revenir sur le cou-de-pied en relevant, sans tourner, et fermer derrière. La même chose à gauche. Puis la même chose en rajoutant un tour, puis deux tours.
- Pour les tours en-dedans, nous les prenions de la quatrième croisée, de la même façon avec un puis deux tours. Peut-être avec un port de bras mais je ne suis plus sûre.
- On pratiquait aussi les tours en-dedans suivis avec des tours en dehors en série [Jacqueline me chante la valse opus 64, n° 2 de Chopin] ; on commençait en faisant un dégagé et 4^e sur la préparation musicale. Nous faisons également des tours arabesque et à la seconde.
- Nous avions aussi un pas de pirouettes qui se faisait en diagonale en remontant, sur une mazurka lente, pour travailler les tours piqués en dehors.
- Les déboulés se travaillaient de manière musicale. On les exécutait sur un trajet latéral, alternativement à droite et à gauche, en augmentant le nombre de déboulés à chaque fois. Puis nous finissions par une série en diagonale.
- S'ensuivaient les petits sauts. On pratiquait beaucoup les séries chez Zambelli, ce qui était très bon pour l'endurance : la série des jetés, des assemblés, des jetés et ronds de jambe...
- On commençait par les jetés, d'abord suivis d'un tendu sur pied plat et plié à nouveau, ce qui était bon pour l'équilibre. Il fallait éviter de se déplacer à droite et à gauche. On les faisait en descendant puis en remontant ; puis on les exécutait par trois, puis suivis, en accélérant le rythme.
- Pour les assemblés, on commençait par des assemblés, tendu, et replié, puis des assemblés suivis de deux changements de pieds, puis des assemblés suivis. Cela donnait beaucoup de résistance.
- Il y avait aussi la série des jetés ronds de jambe : jeté, rond de jambe double, quatre fois en alternant les jambes, puis en remontant, puis jeté et trois fois double rond de jambe d'affilé ...
- En fin de cours, on exécutait un grand pas assez long. [Jacqueline me chante la Grande valse brillante de Chopin, qui clôt *les Sylphides*] : il y avait des jetés croisé, assemblé,

entrechat 6, 3 fois ; puis on allait se placer pour exécuter 3 fois passé et relevé pour fouetté arabesque avec un léger ralenti ; s'ensuivait un pas de bourrée fini 4^e ; il y avait une série de tours pris de la 5^e et on allait se placer pour le manège ; Nous travaillions les manèges en carré, quatre piqués en dedans pour chaque côté. À la fin du manège nous devons rester jusqu'à ce qu'elle nous dise de partir. Elle voulait être sûre que l'on assurait la fin, ce qui m'a beaucoup aidée, car beaucoup de variations se finissaient par des manèges à l'époque à l'Opéra.

Il nous arrivait de travailler certains passages du répertoire à la fin de la classe, comme les bohémiens des *Deux Pigeons*, la mazurka de *Coppélia*, ou le solo de Phryné dans *Faust*. Bien sûr, ce que j'explique là n'est pas un manuel pour apprendre à danser, mais une évocation du cours de Carlotta Zambelli.

P.D. : D'autres personnalités ont été importantes au début de votre parcours ?

J.R. : Rencontré juste après mon engagement, Balanchine a été une révélation. Il arrivait à transfigurer les pas d'école, à les assembler comme un joaillier. Dans le final du *Palais de Cristal* il y avait des pas qui semblaient inspirés par le cours de Carlotta Zambelli, avec qui il s'entendait très bien. L'admiration était réciproque. Bien que nourri par une éducation traditionnelle il vivait intensément dans le présent.

Lifar a compté aussi beaucoup pour moi. Une de mes maitresses d'école, très impressionnée par lui, nous faisait étudier les arguments de ses ballets. Nous avons appris par cœur le poème de Théophile Gautier qui avait inspiré *le Spectre de la rose*, un de ses rôles fétiche. Zambelli et Aveline ne comprenaient pas sa démarche. Ils craignaient qu'il nous déforme. Nous l'aimions cependant comme personne. Il m'avait réglé un pas de deux, *Passionata*, avec un camarade de l'Opéra.

Les chorégraphies de Lander me rappelaient les cours de Mademoiselle. J'ai appris beaucoup avec *Études* qu'il faisait très bien répéter. Au temps de sa direction, en supplément des variations d'examen, il nous imposait les difficiles pirouettes de ce ballet.

P.D. : Avez-vous également pris des cours avec Albert Aveline ?

J.R. : Oui. C'était un professeur très compétent, très intéressant, qui montrait une extrême patience durant la leçon. Il enseignait la classe des petits sujets. J'aurais souhaité travailler plus avec lui. En répétition, c'était un autre homme, car il piquait souvent des colères. À cette époque, nous étions très indisciplinés, parfois insupportables. Il quittait le studio, descendait

l'escalier et essayait de se calmer. Au bout d'un temps, le délégué syndical, grande gueule sympathique, allait le chercher en lui présentant nos excuses et il remontait pour reprendre la répétition là où nous nous étions arrêtés, jusqu'à la prochaine flambée de colère.

Durant la classe, nous étions beaucoup plus attentifs. Maître Aveline possédait une connaissance de toutes les finesses de la danse classique, des épaulements, des manières d'exécuter un mouvement ... Ses cours étaient fondés sur des bases claires et solides, mais aussi nous amenaient beaucoup d'outils sur la compréhension des pas difficiles. Comme Mademoiselle, il faisait toujours la même barre. Il lui arrivait d'avoir des petites absences de mémoire. Carlotta Zambelli, qui assistait parfois à ses leçons, le reprenait en disant : « Avééline. — Oui Carlotta. — C'est pas ça ! » Elle daignait alors se lever pour montrer l'exercice.

P. D. : Avez-vous utilisé l'enseignement de Zambelli quand vous avez vous-même été professeure au CNSMD de Paris ?

J. R. : Oui, certainement. Je parlais souvent d'elle et je disais toujours d'où venaient mes exercices, même si j'inventais aussi les miens bien sûr. Je faisais exécuter ses séries quelquefois, mais les élèves n'aimaient pas trop ça. Elles avaient souvent beaucoup de mal à les faire. Nous les exécutions sans y penser, par habitude. Cette exigence m'a été très utile par la suite. Son approche m'a curieusement servi quand j'ai travaillé avec Carolyn Carlson. Elle avait un esprit très clair, très vif, son échauffement était très court lui aussi. Elle avait une manière très semblable d'aborder l'enseignement sur le plan du déroulement de la classe, même si l'on faisait des choses très différentes, au sol notamment. Je m'entendais très bien avec Carolyn. Elle avait apprécié mon attitude à l'époque, car je ne me refusais pas à apprendre un outil supplémentaire que je trouvais utile à mon art. Certains lui avaient mené la vie dure à l'Opéra, n'acceptant pas alors l'idée de la danse contemporaine, et elle en avait un peu souffert.

4. Extraits de retours d'étudiants et d'étudiantes du CNSMD de Lyon suite au tournage de *Mono no aware* :

a. Charlotte Skreikes, variation de la fiancée et divertissement du *Roméo et Juliette* de Gounod :

[...] J'ai beaucoup appris tant dans la variation solo, "La Fiancée", que dans la danse à dix-huit, "Divertissement", ainsi que dans les exercices de Saint Léon. J'ai trouvé que cela n'était pas

facile car ce sont des pas qui sont très proches de ce qu'on fait tous les jours dans les cours mais avec une légère difficulté en plus (doubler le mouvement, tout faire sur sa pointe, sauter chaque mouvement, rester en équilibre avec un axe solide, ...). Tous ces enchainements m'ont appris une nouvelle perception de la Danse, que le corps peut vite apprendre cependant. J'ai remarqué qu'à l'époque on sautait quand même beaucoup (mes mollets peuvent en témoigner). J'ai dû trouver une écoute musicale qui pouvait m'aider dans ma danse, et pour terminer j'ai aussi appris une chose qui est assez difficile : montrer que c'est facile lorsque la danse ne l'est pas. (15/3/2022)

b. Aurélie Brunet, ballerine du dictionnaire et divertissement de Roméo et Juliette :

[...] Les premiers jours, j'ai eu pas mal de courbatures ce qui prouve que l'engagement du corps était différent par rapport à mes cours habituels. La précision de la notation pour le dictionnaire me demandait d'être moi aussi tout aussi précise dans les chemins à prendre. J'ai pu mieux comprendre certaines choses, comme le placement de mes épaules dans les épaulements ou encore dans les sauts et comment trouver le ballon, comment renforcer la jambe d'aplomb. J'ai été impressionnée par la technicité de l'époque. J'ai senti une progression tout au long du projet, j'ai beaucoup appris et j'en ressors grandi. (18/03/2022)

c. Capucine Perrot, divertissement de Roméo et Juliette et exercices de Saint-Léon :

[...] pour l'exercice des brisés Télémaque avec différents niveaux de difficultés (une batterie plus ou moins élevée), j'ai pu vraiment comprendre l'évolution technique et m'exercer avec une échelle progressive de difficultés. Réussir à intégrer les épaulement, coordonnés au placement des pieds, aux ports de bras progressifs tout au long de l'exercice et aux regards n'était pas une mince affaire. [...]

Au fur et à mesure des répétitions, j'ai compris que pour réussir à danser le [divertissement] du début à la fin, je devais le prendre dans la respiration et la musicalité pour ne pas subir physiquement la chorégraphie, mais pouvoir la danser avec plus de légèreté, d'aisance et prendre du plaisir. Ayant tendance à vouloir exécuter les pas de la manière la plus précise et parfaite possible, j'ai compris que ce n'était pas comme ça que j'allais y arriver. Ici, l'utilisation de la musique, coordonnée à ma respiration m'a servi de base pour pouvoir construire l'enchainement des pas de la manière la plus solide et la plus agréable.

J'ai aimé approfondir le travail de groupe et de corps de ballet que je pratique peu. La chorégraphie à 18 filles m'a permis de comprendre de nombreux points : tout d'abord, réussir à être ensemble au fur et à mesure des répétitions, et je pense avoir développé un sens de l'observation du groupe et réussi à l'entretenir du début à la fin de la pièce. J'ai également appris à ne pas me focaliser sur moi-même, mais à comprendre l'importance qu'est le groupe au-delà de la danseuse seule. Il m'a fallu voir la chorégraphie différemment, avec un esprit de groupe, que je trouve très sympathique et qui amène une ambiance positive, comme une solidarité, qui porte vers le haut.

Je dirais que le point commun entre la danse d'autrefois et celle d'aujourd'hui concernant le travail de pointes, reste l'aspect de rapidité des bas de jambes, qui est flagrant dans le ballet d'Antonine Meunier. De la même manière, auparavant je n'avais que peu pratiqué autant de travail de rapidité avec les pointes et je suis donc heureuse d'avoir pu l'approfondir à travers le *Divertissement*. Travailler dans la rapidité m'a permis de trouver d'autres chemins pour réussir à réaliser le mouvement : lorsque le tempo est assez rapide, toute crispation empêche d'exécuter les pas.

J'ai beaucoup aimé découvrir l'ancienne coordination et notamment les anciens ports de bras avec les premières ouvertes, les épaulements et inclinaisons de tête qui sont bien différents d'aujourd'hui. Je vais essayer de les intégrer dans ma danse personnelle car je trouve que cela donne un certain rendu avec un effet « chic » dans la tenue. Cela apporte beaucoup de grâce et renvoie une image qui me plaît. (19/03/2022)

d. Matteo Valente, variation du Lac des Cygnes et pas de deux des paysans de Giselle :

J'ai [...] trouvé un certain engouement pour la vieille danse et certains des ports de tête et de bras qui donnent un aspect de danse très paisible selon moi.

L'envie de restituer une danse la plus précise possible m'a aussi amené une autre réflexion et une rigueur dans mon travail personnel lors des cours. Le travail de port de tête, port de bras et d'épaulements a été de loin ce qui m'a le plus plu dans tout le projet : je n'y avais jamais apporté autant d'importance, ce que je fais depuis dans mon travail personnel ! [...] Le travail d'écoute musicale a aussi été quelque chose que j'ai apprécié dans le projet. J'ai même remarqué que j'avais tendance à être sur les bons comptes mais de me contenter de passer à travers la musique au lieu de vraiment y apporter une intention particulière. J'ai aussi pris conscience de mon bout

des pieds dans les sauts et de la nécessité de bien constamment les tendre. J'ai aussi pu travailler sur mes amortis grâce à la dernière diagonale de cabrioles qui entre nous n'était pas très "cool" à faire ! Les exercices que nous avons travaillés m'ont amené à développer un travail d'unité du corps, de gérer mon stamina et mon système proprioceptif différemment. Le travail de répartition d'énergie et de centre sont d'ailleurs deux des aspects que j'ai aussi aimé travailler. Je n'ai cependant pas trop aimé la barre Zambelli qui ne m'échauffait pas et me brusquait beaucoup dès le lundi matin. La variation m'a aussi apporté beaucoup de douleurs dans les jambes surtout dans les entrechats 5 partis de la position sur le cou-de-pied.

e. Leelou Teillet, rôle de travesti dans le divertissement de Roméo et Juliette :

[...] Quand j'ai su que mon rôle serait celui d'un travesti, j'ai d'abord été amusée : c'était excitant, c'était inhabituel, surtout dans la danse classique, et à notre époque, que je danse le rôle d'un homme. J'ai un peu appréhendé à vrai dire, de me sentir garçon, pourquoi ne pas faire comme les autres et danser une fille. Finalement, j'ai été plus emportée par la demande de la danse, avec des épaulements marqués, des temps musicaux précis, le travail d'ensemble, que par le rôle en lui-même. Ce que j'ai vraiment appris durant le processus de travail, est : le travail d'ensemble. Être avec les autres. Ça doit être la première pièce que j'ai dansée où nous étions aussi nombreuses. [...]

Concernant les exercices de St Léon, je les ai dansés seulement quelques fois, mais c'est vrai que j'ai tout de suite perçu le changement et la difficulté, comparé à ce qu'on pratique actuellement.

C'est un vrai travail d'épaulement, avec des positions et des repères musicaux très précis. Ces exercices m'ont vraiment semblé difficiles, avec moins de place pour la liberté. C'était une technique assez sur place, et différente de ce que je fais habituellement. Elle permet de vraiment se recentrer, de tenir les positions, d'être à l'écoute de la musique. (1/04/2022)

f. Pauline Demey, rôle de Pepio dans les deux Pigeons :

[...] Le travail d'interprétation d'un personnage est quelque chose que je ne pratique pas en contemporain, et bien que ce n'était pas évident d'allier technique et théâtralités au début, je pense que cela m'a permis de me détacher un peu de la technicité et m'a focalisé sur le plaisir que je prenais à danser malgré les éventuelles difficultés. Une autre chose qui m'a semblé

intéressante est d'avoir ré appris des pas de base, à la manière dont ils étaient faits à l'origine. Je veux dire par là que, que ce soit dans les exercices ou le duo, j'ai dû m'obliger à désamorcer certains automatismes (par exemple les jetés finis en attitude plutôt qu'à la cheville) et donc à retraverser la logique de base du mouvement, engageant ainsi de nouvelles connexions de coordination, d'en dehors ou d'articulation du mouvement. Et ainsi cela m'a permis de clarifier certains chemins, certaines organisations de corps dans ma pratique actuelle de la danse classique. [...] (30/04/2022)

g. Magdalen Wood, variation d'Aurore de la Belle au bois dormant 1er acte :

[...] Je connaissais déjà des versions plus actuelles. Pour les auditions, je fais la version plutôt de l'Opéra de Paris parce que ça me va mieux mais je connais très bien aussi la version du Royal. C'est intéressant de voir comment ces deux versions ont évolué à partir de celle de 1890. La version du Royal par exemple a un manège final assez similaire à la version originale avec des tours jetés et pas de bourrés enchaînés, mais par contre la musique est plus longue. Alors que la version de l'Opéra de Paris comporte le même nombre de mesures musicales que le manège de la version de 1890, mais il y a des tours piquées au lieu de jetés.

Ce qui était le plus difficile pour moi, c'était de m'approprier les ports des bras et la stylistique du haut du corps du 19^e siècle. Je trouve que pour cette période de danse classique, le haut du corps est plus rond et doux dans sa forme.

Aujourd'hui, avec toutes les chorégraphies néoclassiques comme celles de William Forsythe, David Dawson, Wayne McGregor... le danseur doit étendre ses membres jusqu'au bout de ses extrémités pour produire des lignes très longues, dynamiques, et puissantes. J'adore ce style de danse néoclassique parce que le fait de produire des lignes avec mon corps comme cela me parle vraiment et vient le plus naturellement pour moi. Mais j'ai remarqué que plus je travaille du répertoire néoclassique et que j'adopte cette notion d'extension des lignes, plus je perds cette notion de mouvement d'une rondeur plus délicate dans la danse classique pure.

C'est pour cela que ce travail a été assez difficile mais très enrichissant à la fois. En étant forcée d'adopter le plus possible le style du 19^e siècle, cela m'imposait de vraiment prendre conscience de mes bras et de les utiliser d'une autre façon que ce qui m'est le plus confortable. (8/07/2022)

h. Caroline Maquignon, pas de deux des paysans de Giselle :

J'ai personnellement, au cours des multiples répétitions, découvert progressivement une technique de danse classique à part entière. Mais j'ai vite pu la lier à la technique classique actuelle, sentant les réelles fondations de cette dernière dans le travail que nous avons traversé.

Malgré tout, j'ai parfois été déstabilisée par l'utilisation des pointes requises dans la chorégraphie. Avec, par exemple, le grand nombre de pas techniques (pirouettes, fouettés, ...) sur demi-pointes, mais avec les pointes aux pieds, ce qui est moins courant de nos jours. Mais, en effet, à l'époque les chaussons, comme vous nous l'avez expliqué, étaient construits différemment et donc utilisés différemment.

Toutefois, cela m'a permis de prendre du recul sur les chaussons que je chausse aujourd'hui, en m'imaginant avec ceux d'époque aux pieds, m'apportant une plus grande minutie dans le déroulé des pieds mais aussi dans la montée sur pointes.

Le travail de reconstruction du pas de deux m'a beaucoup plus ! [...] L'aplomb nécessaire à la maîtrise de la chorégraphie m'a beaucoup fait grandir dans la perception que j'ai de mon corps dans l'espace. La visualisation de la notation m'a personnellement aidé à comprendre les chemins à emprunter dans le haut de mon corps afin de lier chaque chose entre elles. La transmission de la danse était « non-habituelle », si je peux dire, et si je la compare à nos apprentissages chorégraphiques actuels (nous appuyant généralement sur des vidéos pour apprendre une chorégraphie, ou vérifier certains détails).

Ici, seule la partition nous aiguillait. Et, inévitablement, il était parfois nécessaire de chercher plus longtemps le chemin.

Et l'écriture, comme vous nous l'avez si souvent dit, est une chose à plat. L'objectif était donc de partir de cette dernière, mais pour la faire devenir vivante, profonde, nuancée, et surtout dansée ! Pour cela, les images d'époques, que vous nous montriez, m'aidaient beaucoup.

(22/03/2022)

Table des illustrations :

Figure 1: Legrand, L. (1893). Les petites du ballet. Pellet.....	5
Figure 2 : Cliché Mairet. (ca. 1898). De gauche à droite Mlles Meunier, Keller, Sirède et S. Mante.	25
Figure 3 : : Cliché Nadar. (1890-1920). Mlles Léa Piron et Antonine Meunier.	30
Figure 4 : Pose de caractère.....	35
Figure 5 : Dascher, G. (s.d.). Danseuse javanaise	38
Figure 6 : Pose cambodgienne.....	38
Figure 7 : Échappé sur les pointes à la première position.	41
Figure 8 : Dousdebès, E. Premier temps de pointes.	41
Figure 9 : Bianchini, C. (1898). Les roses mousseuses.	65
Figure 10 : Mlles Chasles et Régnier dans Roméo et Juliette.	65
Figure 11 : Ballet guerrier de Salammbô. (1890-1892).....	71
Figure 12 : Lucas, H. (s. d.). Antonine Meunier et Aïda Boni dans les Deux pigeons.	77
Figure 13 : Manet, E. (1879). Jeune femme en rose (portrait de Rosita Mauri).....	80
Figure 14: Cliché Gerschel. (1903) Giselle pour un gala organisé par le Cercle de l'Union artistique.	102
Figure 15 : Nathalie Fitzjames et Auguste Mabilie dansant dans Giselle (1842).	110
Figure 16: Cliché Benque-Bary. (ca. 1898). Mlle Monchanin, exemple de pose sur la demi-pointe en attitude à terre.....	153
Figure 17 : Reutlinger, L. (s. d.). Exemple de “tête et jupon” par Mlle Beauvais.....	154
Figure 18 :: La Belle au bois dormant à sa création (1890). Au sol Carlotta Brianza en princesse Aurore, Giuseppina Cecchetti dans la reine, Félix Kschessinski en roi et Marie Petipa en fée Lilas.	161
Figure 19: Cliché Mairet. (ca. 1897). Classe de M. Stilb en compagnie des élèves de Mlle Bernay.	165
Figure 20: Cliché Mairet. (ca. 1898). De gauche à droite Mlles Zambelli, Boos, Vangøethen et Piodi.	171
Figure 21: Steinlein T. A. (1890) Affiche pour le ballet le Rêve.	179
Figure 22 : Bianchini C. (1897). Maquette pour le rôle de l'Or dans Messidor.....	185
Figure 23: Reutlinger, L. (s. d.). Carlotta Zambelli dans le Cid.....	187
Figure 24 : Bianchini, C. (1896). Maquettes de costumes pour le ballet de Don Juan.	195
Figure 25: Degas, E. (1876) Le ballet de Robert le Diable.	199
Figure 26 : Mars. (1893). Le Cinquantenaire du Charivari chez M. Pierre Véron - Mlle Julia Subra dans la leçon de danse du "Fandango".	204
Figure 27 : Critique du Crépuscule des Dieux (1908).....	204
Figure 28: Decombe, F. (1834). Machine pour tourner les pieds en dehors.	209
Figure 29 : Cliché Mairet. (ca. 1898). Loge commune à l'Opéra de Paris. Au centre, Cléo de Mérode.	225
Figure 30 : Lacauchie, A. (1846). M'elle Caroline Lassia (sic) dans Paquita	231
Figure 31 : Alophe, M-A. (s.d.). Mlle Zina Richard dans Marco Spada.....	231
Figure 32 : Cliché Nadar. (ca. 1898). Petits rats à la fin du 19 ^e siècle.	233
Figure 33: Variation du cavalier du pas de six de la Vivandière. Passage des tours en l'air, ...	239
Figure 34 : Hippolyte, L. (1820). Emilia Bigottini dans le rôle de Victor dans le ballet “les Pages du duc de Vendôme”.	240
Figure 35 : Maleuvre, L. (1833). Costume de Mlle Dorus (rôle d'Oscar) pour l'opéra d'Auber et de Scribe, Gustave III.....	240
Figure 36: Carrier-Belleuse, P. (1894). Tendres aveux.....	245
Figure 37 : Cliché Reutlinger, L. (s. d.). Terpsichore fin de siècle, Mlle Cordier.....	253
Figure 38 : Chéret, J. (1888). Estampe pour l'Amant des danseuses de Félicien Champsaur. .	255

Figure 39: Bouguereau, W. (1884). La jeunesse de Bacchus.....	257
Figure 40: Degas, E. (1879). La Leçon de danse.	261
Figure 41 : Burthe, L. (1852). Ophelia. La mort d’Ophélie telle qu’imaginée dans la peinture romantique.....	270
Figure 42 : Costume de Taglioni pour la Belle au bois dormant d'Aumer (1829).	271
Figure 43 : Taglioni dans la Sylphide. Lithographie d'E. Morton d'après A. E. Chalon.	271
Figure 44 : Mlle Aymos exemplifie le retroussé.	273
Figure 45 : Reutlinger, L. (s.d.). Mlle Marconnier.....	273
Figure 46 : Falguière, A. (ca. 1896). la Danseuse (Cléo de Mérode).....	275
Figure 47:Reutlinger, L. (s. d.). Lily Pinson. Exemple de port du maillot à la Belle Époque...	278
Figure 48: la patiente du Dr Janet, Madeleine, (ca. 1901).....	280
Figure 49 : Dessin anonyme. (1815). Geneviève Gosselin sur “les orteils”.....	288
Figure 50: Cliché de l’auteur (2022). Chaussons de Fanny Elssler.....	298
Figure 51: Cliché Mairret. (ca. 1898). Détail de la photo d’une danseuse (Mlle Carré) réajustant sa coiffure devant un miroir.....	301
Figure 52 : 7ème exemple d'A. Saint-Léon. De gauche à droite : S. Itaya, C. Maquignon, P. Demey, M. Pinget (au violon), O. Bernard et C. Perrot.....	333
Figure 53: Saint-Léon, A. (1852). Tableau des signes sténochorégraphiques des positions des pieds	348
Figure 54: Préparation aux tours en dehors et aux tours en dedans.	351
Figure 55: Adice, L. 1859-1870a). Tableau des positions des pieds.....	352
Figure 56: Adice, L. (1859-1870b). Poses n° 707 et 708.	353
Figure 57: Adice, L. (1859-1870a). Tableau des positions dérivées.....	355
Figure 58: Saint-Léon, A. (1852). Table des signes des bras, du corps et de la tête en sténochorégraphie.....	359
Figure 59: Adice, L. (1859-1870a). Tableau des positions des bras.	361
Figure 60 : Arabesque sur les deux pieds.....	365
Figure 61 : Adice, L. (1859-1870c). Les cinq positions d’arabesque des bras.....	366
Figure 62 : Préparation cambrée selon A. Meunier. Danseuse A. Brunet.....	373
Figure 63 : Danse macabre. (circa 1900).....	384

Mots-clés

[Antonine Meunier, Arthur Saint-Léon, Vladimir Stepanov, Alexandre Gorski, Nicolas Sergueïev, Marie Taglioni, E. A. Théleur, Carlo Blasis, Michel Saint-Léon, Marius Petipa, Joseph Hansen, Maurice Emmanuel, Léontine Beaugrand, Léopold Adice, Cléo de Mérode, Rosita Mauri, Carlotta Zambelli, Christiane Vlassi, Jacqueline Rayet, Gilbert Mayer, sténochorégraphie, danse classique, ballet, opéra, Faust, Roméo et Juliette, Salammbô, les Deux Pigeons, Giselle, le Lac des Cygnes, la Belle au bois dormant, Opéra de Paris, travesti, pointes, tutu, technique des pointes, notation du mouvement, Mono no aware, Le dictionnaire d'Antonine Meunier]