



**HAL**  
open science

## La femme et le Klang: après la déconstruction

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. La femme et le Klang: après la déconstruction. Hegel et le genre de la traduction/Hegel, die Übersetzung und die Übersetzerinnen seiner Zeit, Denis Thouard; Eleonora Caramelli; Silvia Pieroni, Jan 2025, Berlin (Centre Marc Bloch), Allemagne. hal-04900307

**HAL Id: hal-04900307**

**<https://hal.science/hal-04900307v1>**

Submitted on 20 Jan 2025

**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.

## **La femme et le Klang: après la déconstruction**

Alain Patrick OLIVIER

Colloque *Hegel et le genre de la traduction/Hegel, die Übersetzung und die Übersetzerinnen seiner Zeit*, Centre Marc Bloch, Berlin, 17 Janvier 2025

Ma contribution va se situer dans le sillage des interprétations féminines ou féministes de Hegel telles qu'elles sont présentées dans le volume collectif *The Owl's flight : Hegel's Legacy to contemporary philosophy* (Berlin, 2021) édité par Stefania Achella, Francesca Iannelli et leurs camarades, avec la contribution de Jean-Baptiste Vuillerod. Elles se demandent quel rôle peut jouer la philosophie de Hegel dans la philosophie contemporaine, après 1968, et comment on pourrait le relire. La plupart des études se concentrent toutefois sur les textes issus de la *Phénoménologie de l'esprit*, de la philosophie du droit, par suite de la philosophie de la nature ou de la philosophie de l'esprit dans l'*Encyclopédie*, voire de la philosophie de l'histoire. Elles ne traitent guère, en revanche, de la philosophie de la religion ni non plus de la philosophie de l'art. Or, l'esthétique en tant que philosophie de l'art ne pourrait-elle introduire dans le débat une conception différente s'écartant du sexisme ou du logocentrisme associés aux autres parties du système ? une vision approche qui remettrait la dialectique sur ses pieds ? qui actualiserait Hegel dans une perspective émancipatrice sans dissimuler les préjugés que véhiculent également sa philosophie et sa métaphysique ? Quel lien établir, d'autre part, entre la conception

de la femme et la question de la traduction telle qu'elle est posée dans l'esthétique si tant est que l'on puisse mettre en évidence une théorie de la femme ou de l'autre femme et une théorie de la traduction dans l'esthétique ? Ces deux aspects semblent, à première vue, ne pas avoir de rapport, mais notre colloque peut aussi nous permettre d'entrevoir le lien souterrain qui les unirait.

### *La femme absolue*

Il est question, dans l'esthétique de Hegel, de nombreuses figures féminines, de divinités, de personnages féminins. Mais nous sommes partis avec Francesca Iannelli de ce constat que des femmes vivantes y sont citées. Il y en a au moins deux et elles sont toutes deux cantatrices et italiennes : Angelica Catalani et Gentile Borgondio (dans le cours de 1820-1821). Cela suffit à démontrer qu'il existe au moins une femme vivante (et même deux) ainsi que un lieu de la conception de la femme dans Hegel telle que la femme soit une figure de l'esprit absolu. De fait, Catalani et Borgondio sont évoquées comme exemples de ce qu'est l'idéal dans la partie générale sur l'idée du beau. La femme n'est donc pas reléguée seulement dans la passivité et la naturalité de la philosophie de la nature. Elle n'est pas reléguée non plus au seul moment de l'âme sentante dans l'esprit subjectif, aux troubles de la personnalité qui y sont évoqués, comme le somnambulisme dont je vais parler, ni non plus au statut d'épouse, à la sphère familiale décrite dans l'esprit objectif. Les femmes trouvent également, dans le système, une existence comme figures de l'esprit absolu. Et c'est bien le sujet libre qui est alors présent dans les exemples comme sujet de jouissance, de plaisir et de savoir. La femme vivante, la

femme moderne, peut donc en droit atteindre à l'idéal, à la culture, à l'art au sens universel, à la conscience de la liberté. La femme *spirituelle* ou la femme *absolue* se distingue ainsi de la femme *objective* et de la femme dominée décrite dans la philosophie du droit, et au rapport qui peut s'établir avec les hommes.

En outre, cette présence de la femme-artiste comme cantatrice, comme figuration de l'idéal, se retrouve dans les témoignages concernant la vie de Hegel à Berlin, dans son expérience personnelle, dans sa vie quotidienne de professeur de spectateur et d'homme avec les cantatrices qu'il fréquente, qu'il écoute. Anna Milder Hauptmann a permis au philosophe d'étendre son expérience en matière de musique, dans la connaissance des voix, et par suite d'intégrer cela à la théorie. Une telle présence des femmes-cantatrices est également attestée dans les lettres que le philosophe adresse non pas à ses étudiants masculins mais à son épouse féminine Marie Hegel depuis Vienne et depuis Paris. Enfin, notons que l'intérêt du philosophe pour la Catalani se retrouve et s'explique dans l'extrait du *Morning Chronicle* qu'il recopie, en 1826, à propos du concert de la chanteuse au Teatro del Valle de Rome, un texte traduit récemment par Francesca Iannelli en italien.

Hegel parle moins des *chanteurs* que des *chanteuses*. Il cite, certes, Donzelli et Rubini ou encore Dérivis et Lablache dans sa correspondance. Mais dans les cours le chanteur est une chanteuse et il est italien. Pourquoi ? Il y a sans doute une raison contingente et historique liée à l'évolution du chant. Le temps de Hegel est celui de la disparition des castrats, et de l'assomption progressive de la soprano comme prima donna, qu'elle joue les rôles des héros masculins dévolus au castrat, comme Borgondio, comme Catalani, ou qu'elle joue des rôles des héroïnes féminines. Nous

avons évoqué, hier, à travers Judith Butler, voire Alexander von Humboldt, l'idée qu'il fallait sans doute poser la question du genre non seulement dans sa performativité mais également dans la perspective du dépassement de la binarité. En l'occurrence, il faudrait l'aborder également à travers les figures de la castration et du travestissement. Le moment où la soprano représente la femme et le ténor représente l'homme correspond à un moment particulier, un moment de simplification historique qui conduit aussi, à travers Duprez et son *ut* poitriné, à une nouvelle suprématie des hommes. L'art de la Catalani lui-même sa technique provient de l'art des castrats et de son professeur. Bien que le dernier castrat Velutti soit encore en exercice à cette époque, qu'il intervienne dans les opéras de Rossini ou de Meyerbeer, Hegel ne l'entend pas et ne l'évoque pas.

### *La traduction au sens large*

Quel rapport à la traduction aux traductrices ? Je ne connais pas de femmes traductrices de l'esthétique de Hegel, de la philosophie de Hegel : c'est là encore un monde d'hommes. Il faut sans doute attendre le vingtième siècle, et après 1968, pour que des femmes éditent Hegel, le commentent, puis le traduisent en Allemagne, en France, en Italie. Peut-être parce que l'esthétique est un domaine de la philosophie plus approprié pour les femmes ? Les traductrices d'œuvres philosophiques ou littéraires ne sont pas mentionnées non plus dans les cours de Hegel. Alors qu'est-ce qui relie la problématique de la traduction de la question du genre lorsqu'il est question d'esthétique ?

Ce seront à nouveau les chanteuses italiennes si l'on accepte de considérer leur rôle suivant un concept de traduction pris au sens large, au sens où nous y invite Elena Nardelli, en particulier, dans la mesure où les interprètes sont des traductrices. Mais également en considérant la traduction au sens étroit d'une langue dans une autre, qui fait intervenir la question de la musicalité que nous avons déjà évoquée, la dimension sonore et la présence de la voix dans le texte.

On peut considérer que la chanteuse en tant qu'interprète a une fonction de traduire non seulement un texte dans des sonorités, des gestes, dans la corporéité, d'une façon encore plus générale de traduire l'esprit dans le domaine de la naturalité, de l'organicité, du temps et de l'espace. Les cantatrices transmettent quelque chose de l'ordre de la nature, de la sensation dans l'espace du logos, du concept. En outre, les chanteurs italiens, et donc les chanteuses, et donc les femmes, qui sont les artistes, non seulement interprètent, expriment, font entendre la subjectivité et sa réflexion. C'est le sens de la référence à la Catalani : « in der Stimme der *Catalani*; es ist dies reine Klingen, ohne Nebenklang, die Stimme eines Vogels; aber als Menschenstimme hört man es ihr an, daß sie sich selbst hört. » Les chanteuses produisent, elles montrent l'acte de production en acte lui-même dans l'acte de l'improvisation, « das freie Ergehen im Singen ». Il s'agit d'une manifestation de cette liberté, au sens de l'être chez soi de l'esprit dans la naturalité, dans la corporéité, dans l'organicité de la voix, de l'instrument. C'est une forme de conscience de la liberté, de la subjectivité libre, de la subjectivité absolue.

## *Le Duft et le Klang*

Nous avons montré par ailleurs qu'il existe une théorie de la traduction au sens étroit présente dans les cours d'esthétique, qui rejoint la problématique présente dans les discours de Nuremberg cités par Denis Thouard et Michael Forster, concernant la possibilité ou non de traduire la poésie. L'indication d'une déroute – intellectualiste, liée au logocentrisme – de la philosophie de Hegel n'est pas assurée. On ne trouve pas dans les sources l'idée que la poésie pourrait être traduite d'une langue à une autre sans déperdition (« ohne wesentliche Verkümmierung »). Cela est certes présent dans l'édition de Hotho, mais il ne s'agit pas pour autant d'une affirmation Hegel : il peut s'agir d'une affirmation malheureuse qui conduit à la contradiction observée par Michael Forster. Au contraire, nous trouvons une thèse sur la traductibilité ou l'intraductibilité de la poésie dans le passage du chapitre sur la musique au chapitre sur la musique, dans le passage de la poésie à la musique. Il y a un élément intraductible dans le texte musical comme dans le texte poétique qui est de nature proprement musicale. Hegel compare cela au parfum, « der feine Duft ». La théorie du Duft rejoint en ce sens celle du Klang. Le parfum est dans la sonorité, parfume de la poésie, ce qui ne se traduit pas, ce qui relève de la musique autant que de la vie. Puisque Denis Thouard évoquait Antoine Berman, il faut remarquer que celui-ci utilise l'affirmation de l'édition Hotho pour rejeter la théorie de la traduction de Hegel, qu'il considère par ailleurs que chercher à traduire l'élément musical serait fatal. Les langues nationales sont d'abord marquées par des différences rythmiques, et par des différences dans l'usage des consonnes et des voyelles. La traduction du texte musical impose une nouvelle versification, un

nouveau rythme, aussi l'usage d'autres sonorités de la voix, un équilibre différent entre les consonnes et les voyelles, donc une transformation de la musicalité du texte indépendamment de la phrase musicale.

### *Fanatica per Metastasio*

Dans chapitre sur musique il est ainsi question des textes musicaux et de leurs traductions, en particulier, des livrets d'opéra de Marmontel, de Métastasio, de Schikaneder. D'ailleurs dans l'opéra de Mayr *Le mélomane, Il fanatico per la musica* (Paris, 1815), Aristeia, la fille du mélomane, jouée par Madame Catalani, est définie comme une « folle de Métastase » (« fanatica per Metastasio »). Metastasio représente à lui seul toute la tradition de l'opéra ancien, de l'opéra d'ancien régime, d'une certaine fin de l'art du bel canto, à l'époque où écrit Hegel, en voie d'être remplacé par la nouvelle esthétique de l'opéra allemand romantique, d'une part, objet de la critique de Hegel, par exemple *Euryanthe*, de Carl Maria von Weber, sur un livret de Helmina von Chézy, dont j'apprends maintenant grâce à Jean Tain qu'il est certainement lié au travail aliénant de traduction de Dorothea Mendelssohn destiné à soulager Friedrich Schlegel. Le ténor Bader qui chante dans *Euryanthe* de Weber est le même qui chante Ferdinand Cortez dans l'opéra de Spontini ; Hegel l'évoque à propos de la représentation d'*Olympie*. Les décors étaient dans les deux cas de Friedrich Schinkel. Eugène Scribe n'est pas cité directement, mais il est question néanmoins de la forme esthétique du vaudeville alors dominante dans l'espace parisien. Hegel en parle à propos de *Le Neige* à Vienne Parce qu'on aura traduit le poème français de Scribe en allemand, *Der Schnee*. Hegel critique les



traductions en anglais ou en allemand des textes écrits pour Haendel ou Gluck. Nous restons, on le voit, dans un monde d'hommes, celui du philosophe qui parle, celui des librettistes, celui des compositeurs, celui des traducteurs. La question de la femme intervient à partir du moment où il est question des artistes, des chanteurs et spécialement des cantatrices, des chanteurs italiens, en particulier des interprètes de Rossini.

### *Le genre de la métaphysique*

On peut opposer néanmoins la reconnaissance de la femme comme femme absolue à travers la figure de cette autre figure de l'esprit absolu qui est celle du philosophe. Car tous les philosophes, dans l'histoire de la philosophie de Hegel, sont des hommes. On pourrait insister toutefois sur une proximité, sur l'identité et la différence entre l'activité du philosophe et celle de la femme chanteuse. En effet, la femme artiste en tant que chanteuse se rapproche de la figure décrite par Hotho du professeur en chair, avec aussi tout ce qui relève de son *Vortrag*, de la logique sonore, du bruit, avec la toux, les raclements de gorge, les expressions négligées du gosier allemand de l'homme philosophe. Cette prépondérance de l'oralité est aussi évoquée par Adorno dans les *Drei Studien zu Hegel*, à partir de la description de Hotho : « das stete Räuspern und Husten störte allen Fluß der Rede (...) jedes Wort, jede Sylbe lößte sich nur widerwillig los, um von der metalleeren Stimme in Schwäbisch breitem Dialekt (...) zu erhalten ». On peut distinguer ainsi deux types de *Vortrag* à la fois antithétiques et complémentaires : celui de la chanteuse (femme et italienne) et celui du professeur (homme, philosophe et allemand). Cela implique

néanmoins de penser ou de critiquer ou de déconstruire la philosophie de Hegel du point de vue de la logique sonore, du point de vue de Klang, de prendre en considération la dimension du son dans la philosophie, du Vortrag, ce que ne fait pas Hegel. Même si Elena Caramelli pense que, dans la Préface de la *Phénoménologie*, on pourrait trouver des éléments pour une telle approche. La philosophie, le domaine du concept, est défini au contraire par une forme d'autonomie à l'égard du signifiant, de la dimension sonore ou naturelle du signe. La question de la femme comme telle ou du rapport entre les sexes n'est pas appréhendée ni à propos de l'art ni à propos de la philosophie. De la même façon, c'est la perspective contemporaine de la déconstruction qui nous conduit à interroger de ce point de vue la philosophie de Hegel, du point de vue de la femme, du point de vue du Klang.

La question de la chanteuse n'est donc pas à écarter de la critique de la métaphysique ou de l'opération de déconstruction. Derrida voit dans la philosophie de Hegel un mode de la présence à soi de la voix, un système du phonocentrisme, à quoi il oppose la logique de l'écriture, mais le phonocentrisme est en ce sens un féminisme qu'il passe par la figure de la chanteuse. Le lien à la chanteuse du philosophe n'est pas contingent, extérieur, mais contient dans sa relation la relation de la religion et de la philosophie, du signifiant et du signifié, du Klang et du concept, la structure du système lui-même. En ce sens le privilège lié à la chanteuse s'expliquerait par la conception métaphysique la dimension transcendante, le genre masculin et allemand de la métaphysique.

Nous trouvons une première limite à l'absolutisation de la femme dans le fait que la réhabilitation de la chanteuse comme figure de l'esprit absolu se paye de sa

dévaluation au profit de la religion et surtout de la philosophie au sens où les sphères de l'art de la religion et de la philosophie apparaissent comme des sphères genrées. On retrouve ici la définition traditionnelle de la femme évoquée dans la *Phénoménologie de l'esprit* ou la *Philosophie du droit*. La femme s'élève, certes, par sa piété au-dessus de l'esprit objectif, comme Antigone s'oppose aux lois de Créon, mais la femme-chanteuse (la femme absolue) est dépassée ou sursumée dans la figure de l'homme-philosophe (l'homme absolu). On retrouve donc le rapport hiérarchique ou le rapport de domination reconduit dans la sphère de l'esprit absolu elle-même. Il s'esquisse ici sur le plan sociologique mais aussi sur le plan transcendantal (ou épistémologique) une distribution genrée, un rapport de l'homme et de la femme dans le rapport du philosophe à l'artiste. L'homme est du côté du logos, du logique, la femme du côté de la sensation, de l'aisthesis, avec ce que la relation entre logique et esthétique suppose de subordination à l'époque des Lumières et de la philosophie précritique.

### *La limite de la Danse*

Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse du phonocentrisme, liée au privilège de la chanteuse, je voulais, pour terminer cette communication, lui opposer une autre figure, celle de la danseuse, ou plus exactement opposer à ce modèle l'absence de la danseuse dans les commentaires de Hegel. Le paradoxe est que le danseur et la danseuse, au contraire du chanteur et de la chanteuse, n'existent pas dans le système de Hegel. L'homme-philosophe n'est pas danseur et la femme-artiste n'est pas danseuse. Je ne vais pas traiter dans son ensemble de la question importante,

évoquée en particulier par Frédéric Pouillaude, de savoir pourquoi et comment la danse disparaît dans les systèmes de l'esthétique chez Schelling et Hegel par opposition au XVIIIe siècle dans l'évolution de la philosophie. Une autre déroute de la philosophie de Hegel serait de ne pas penser la danse alors même que la danse de son temps. Mais ce qui est remarquable est la façon dont il rend compte des spectacles de ballet en se concentrant sur l'intrigue ou l'atmosphère générale sans évoquer la figure de la danseuse alors que ses critiques des spectacles d'opéra sont presque exclusivement orientées sur l'art des chanteurs et surtout des chanteuses et la qualité de leurs organes. La chanteuse est la femme artiste qui dispose d'une voix et qui en un sens parle, tandis que la danseuse ne parle pas ni n'écrit. Néanmoins, la danseuse peut également exprimer une forme de subjectivité, voire la subjectivité absolue, à savoir la liberté de la conscience, qu'évoquait Allen Speight à propos de Luther, comme nous allons le montrer.

### *La Somnambule*

Cela se manifeste particulièrement dans la façon dont Hegel décrit longuement à sa femme Marie Hegel du ballet la *Somnambule* auquel il assiste à Paris, en 1827. La musique est d'Hérold, le livret est de Scribe et la chorégraphie d'Aumer. Le ballet fait suite dans la même soirée à l'opéra *Œdipe à Colone* de Sacchini. Antigone apparaît comme la fille d'Œdipe dans l'opéra, mais dans une attitude plutôt de dévotion ou de servilité, ce qui est accentué par les paroles dans l'air du père. Hegel mentionne le chanteur Dérivis à ce propos. Mais il n'évoque ni Mme Montessu dans le ballet, laquelle joue le rôle de la *Somnambule*, ni Mme Brocard, laquelle danse le rôle

travesti du page Olivier, ni d'ailleurs aucun des danseurs. Il évoque seulement le « corps du ballet » dans son ensemble. „Im ersten Akt wird getantzt – mit allen Schikanen; doch ist Handlung darin; Grazie Heiterkeit Beweglichkeit hat auch das Corps du ballet.“ Montessu est à cette époque la danseuse la plus en vue de l'opéra elle est en concurrence seulement avec Marie Taglioni. Hegel n'assiste toutefois pas aux débuts de Marie Taglioni au mois d'août. Il ne commente pas non plus sur le phénomène du somnambulisme en tant que tel, dont il traite pourtant au § 405 de l'*Encyclopédie*. En revanche, il rend compte en détail de l'intrigue d'Eugène Scribe et des discussions qui portent chez les spectateurs français.

Cette intrigue est simple : elle se situe en Camargue. Une jeune villageoise se rend la nuit dans la chambre de l'aristocrate de passage. L'aristocrate (« der Herr ») n'entreprend rien mais le fiancé, le riche fermier Edmond (joué par M Ferdinand) ne veut pas croire à la fidélité de la jeune fille (« des Bräutigams ») avant qu'il n'observe à son tour de ses yeux le phénomène du somnambulisme en bon philosophe rationaliste quoique fermier. (Cela rejoint la question de l'empirisme de David Hume évoqué hier à propos des traductions de Friedrich Schlegel). Or les discussions, selon Hegel, portaient autour du fait que la somnambule est protestante, parce qu'elle prie dans sa chambre. « Franzosen um mich sagten, sie sei eine Protestantin, da es nicht ein Eglise ist, worin sie betet; die protestantischen Kirchen heißen hier offizielle Tempel“. Il s'agirait donc au fond d'un spectacle portant sur la question religieuse. Nous retrouvons donc la figure de la piété – l'esprit absolu - à travers la somnambule – l'âme sentante.

## *Bournonville*

J'ai fait de plus amples recherches concernant ce ballet et j'ai découvert quelques détails peut-être anecdotiques mais pas tellement éloignés de notre problématique que j'aimerais vous communiquer. J'ai remarqué, dans le livret, que la distribution comprend non seulement les personnages principaux, mais qu'un pas de trois dansé avec M. Paul (le frère de Pauline Montessu) et aussi, à ma grande surprise, un pas de six où apparaît Auguste Bournonville. Or Bournonville est l'un des principaux chorégraphes du XIXe siècle. Il a produit à Copenhague une nouvelle production dès 1829 dont le titre est traduit en danois *Søvngængersken*. Bournonville est à cette époque en stage à l'opéra de Paris, où il est danseur. Il a écrit à la fin de sa vie des mémoires dans lesquels il parle de la vie à Paris à l'époque de la Restauration et des représentations du ballet *la Somnambule* (*My Theater Life*, traduction Patricia N. McAndrew, Wesleyan University Press, 1979). Bournonville décrit, d'une part, la situation politique, la situation à l'opéra de la danse, et indique, d'autre part, la signification de ce ballet pour l'évolution de la danse selon lui.

Bournonville précise d'abord que le corps de ballet comprend un nombre égal de danseurs et de danseuses. Mais il considère qu'à cette époque deux événements remettent bouleversent la situation du ballet en France. D'une part, c'est l'apparition de Marie Taglioni, avec son extraordinaire virtuosité, qui conduit la direction des théâtres à concentrer tout son attention sur une seule personnalité, en considérant l'ensemble comme superflu, parce que cela n'a pas d'incidence sur les caisses du théâtre. On pourrait mettre cela en rapport avec le phénomène de la Catalani dans le domaine de l'opéra sans que cela concerne directement *La Somnambule*. L'autre

événement consiste, en revanche, dans ce spectacle, car c'est pour la première fois qu'un vaudeville sert de sujet pour le livret d'un spectacle de ballet. (Scribe a d'abord écrit un vaudeville pour le boulevard qui ensuite s'est trouvé adapté pour la scène de l'Opéra). Le ballet permet, certes, à la danseuse de développer son art de la pantomime et de la virtuosité. Il connaît d'ailleurs un grand succès mais donne selon Bournouville le signal que ce genre appartient désormais aux vaudevillistes et non plus aux maîtres de ballet, et qu'il signerait ainsi le déclin de la danse en France. (C'est la thèse de la mort de l'art selon Bournonville). Le ballet aurait perdu toute forme de pensée, de cohérence et de rationalité, au profit de la mise en scène et de la supériorité d'une seule prima donna.

Bournonville donne également, dans ses mémoires, un autre témoignage sur la situation politique générale de la France à cette époque. Selon lui, le clergé catholique aurait repris de l'importance après le sacre de Reims. Les Frères ignorantins allaient d'église en église pour prêcher la damnation et les tourments éternels pour qui n'acclamerait pas le saint père. L'excommunication est prévue non seulement pour les antiroyalistes, les protestants, les amis de la liberté, mais également pour les acteurs et les danseurs des théâtres. Par exemple, il était plus difficile pour eux d'obtenir un enterrement chrétien (« den liebenden ein Begräbnis »).

### *Figuration de la liberté*

Le témoignage de Bournonville, associé à la critique du spectacle de Hegel, montre que si la femme vivante disparaît en tant que danseuse, ou si la danseuse elle-

même (qui ne serait pas une femme), disparaît au profit de la figuration de la somnambule, néanmoins la figure de la femme évoquée, figure du somnambulisme et de la piété, peut être comprise comme une figuration de la liberté. La femme est ramenée à son existante d'âme sentante à travers le somnambulisme, par opposition à la rationalité des hommes, qu'il s'agisse du fermier et de l'aristocrate. Mais si cette femme est protestante, elle est associée à une forme de liberté religieuse, en même temps que les artistes sont associés aux philosophes, aux antiroyalistes, à un même esprit de liberté qui finit par triompher. Le témoignage de Bournonville tend donc à considérer l'ensemble du spectacle, avec la participation de l'ensemble du corps de ballet, comme une telle manifestation de la liberté. La figuration de la somnambule et éventuellement la danseuse en relève quand bien même où parce qu'elle rompt avec l'image de la danseuse du XVIIIe siècle. Bournonville fournit en ce sens un complément à la critique de Hegel pour penser la dimension d'émancipation intellectuelle présente chez les artistes et l'assomption – elle-même critiquable – de la danseuse absolue sur le modèle de la *prima donna assoluta*.