HAL
open science

Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs

Hélène Marquié

To cite this version:

Hélène Marquié. Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Nice - Sophia Antipolis, 2014. tel-01551635

HAL Id: tel-01551635

https://hal.science/tel-01551635

Submitted on 30 Jun 2017

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

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

Université de Nice Sophia Antipolis

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 présenté par Madame Hélène MARQUIÉ

Pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches

Soutenue le 20 septembre 2014

Jury

Anne-Emmanuelle BERGER	Professeure en Littérature française et études de genre Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis
Marie-Joseph BERTINI	Professeure en Sciences de l'information et de la communication Université de Nice Sophia Antipolis
Ramsay BURT Rapporteur	Professor of Dance History De Montfort University, Leicester, U K
Roxane MARTIN Rapporteure	Professeure en Arts du spectacle Université de Lorraine
Marina NORDERA	Professeure en Danse Université de Nice Sophia Antipolis
Geneviève SELLIER Rapporteure	Professeure en Études cinématographiques Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs

Table des matières

Introduction…… **7**

CH. 1 HISTOIRE(S) DE LA DANSE AU XIXE SIÈCLE . CONSTRUCTIONS DES MYTHES ET RÉCITS MYTHIQUES …… **11**

I Dégager l'histoire de la danse de l'histoire de ses représentations : les sources …… **14**

1. Sur la danse et les ballets au temps du romantisme …… 14
   1.1 Les sources …… 15
   1.2 Mémoires et reconstitutions …… 20

2. Sur celles et ceux qui firent la danse au XIXe siècle …… 23

3. La danse dans le siècle ; élaboration des mythes …… 31

II La danse dans l'histoire, la danse hors de l'histoire …… **37**

1. L'histoire du siècle oublie la danse …… 37

2. … et l'histoire de la danse se fait sans l'histoire du siècle …… 38

3. Raccourcis et jeux de miroir …… 43

CH. 2 REPÈRES HISTORIQUES - AUTOUR DES QUELQUES VINGT ANS DE BALLET ROMANTIQUE …… **47**

I Le cadre …… **51**

1. L'Opéra de Paris, ou Académie de musique …… **51**

   1.1 Le privilège de la danse …… **51**
   1.2 L'administration et le cadre : les changements opérés par la monarchie de Juillet …… 53

2. Le public …… 60

II Le ballet romantique en trois actes, des préludes et un épilogue ….. **71**

CH. 3 UNE DANSE EN DEVENIR - ESTHÉTIQUE, PLACE ET STATUT DE LA DANSE ET DU BALLET ROMANTIQUES …… **89**

I Évolutions esthétiques et techniques du ballet romantique …… **91**

1. La danse romantique 92
1.1 Marie Taglioni, icône du renouveau romantique 93
1.2 Une technique moderne 98
1.3 Une danse virtuose… et de nouveaux costumes 102
1.4 Une dégradation progressive de la danse à l'Opéra 106

2. Mises en scène et machineries 109

II Romantisme et ballet romantique 115

1. Le romantisme dans le ballet 115

2. Les rêves de poètes 120

3. La réalité des ballets 123

4. Les "limites" de l'art chorégraphique, et de ses commentateurs .. 127

III Prémisses d'une autonomie artistique : vers une autonomie du ballet et de la danse 131

1. Le ballet et l'opéra : une lente divergence 132

2. Un art d'imitation et un art mixte 138

3. Une lente séparation de la narration 141
3.1 Les livrets 142
3.2 Danse et pantomime 145

IV Le/la chorégraphe : reconnaissance et statut 149

1. Une redéfinition du chorégraphe au XIXe siècle 149

2. Le chorégraphe n'est pas un "Artiste" 152

3. Vers une reconnaissance du statut d'auteur 158

CH. 4. L'ESPRIT DU TEMPS : LA FÉMINISATION SYMBOLIQUE ET PROFESSIONNELLE DU BALLET 165

I Un renouvellement des élites 169

1. Le bourgeois, l'artiste 170

2. ... et la répartition des rôles sexués 174

3. La presse et les chroniqueurs 176

II L'espace du ballet se féminise 180

1. Un univers d'altérité et de dualités 180

2. L'empreinte du "féminin" dans la danse 184

III Discours et représentations : Des "aériens" aux "affreuses danseuses du sexe masculin" 187

1. La fin d'un règne : les danseurs avant 1831 187

2. Les danseurs après 1831 195
   2.1 La révolution de 1831 195
   2.2 Les hommes qui persistent à danser 198

3. Un homme n'a plus le droit de danser 207
   3.1 Un revirement dans la critique 207
   3.2 Un double discours 210
   3.3 Aux marges de la danse 212

IV Quand esthétique et idéologies se nouent 216

1. Une rupture avec le passé aristocratique 216

2. "Une affreuse danseuse de sexe masculin" 218
   2.1. Sphères féminine et masculine 218
   2.2 La laideur des hommes en général, et des danseurs en particulier 223
   2. 3 Le cas Jules Perrot 229

3. "La force est la seule grâce permise à l'homme" : les bornes de la masculinité bourgeoise 233

V De la disparition des danseurs et du triomphe des ballerines : les faits et le mythe 238

1 L'éviction des danseurs 238

2. Le statut de la danse et des danseuses 244

3. Le mythe 249

CONCLUSION 255

DIVERTISSEMENT : *La Révolte au sérail* ou *La Révolte des femmes* 259

1. Un succès considérable 259

2. Des imageries à la mode 263

2.1 Les femmes combattantes 263
2.2 L'exotisme 267

3. La parole des femmes et l'écho des révolutions 268

4. Les ambiguïtés du ballet : une réception à plusieurs facettes 273

5. Après *La Révolte au sérail* 276

5.1 *La Révolte* fait référence 276
5.2 Le retour à l'ordre 278

BIBLIOGRAPHIE 285

TABLE DES ILLUSTRATIONS 298

INTRODUCTION

Le texte qui suit est la restitution d'un parcours de recherche. S'il avait été question d'écrire un livre, j'aurais recomposé l'ensemble, pour ne laisser apparaître que les éléments structurant un parcours linéaire et synthétique. Une synthèse du chapitre quatre en vingt pages suffirait peut-être même à répondre à la question initiale. Mais j'ai préféré conserver ici l'ensemble des résultats et travaux qui se sont greffés autour de cette interrogation et au fil du parcours, parce qu'ils ont été les jalons nécessaires pour en envisager tous les aspects. Il était aussi important de montrer qu'au-delà de ses objectifs propres, la perspective du genre amène à construire autrement certains savoirs en danse, même s'ils ne semblent pas au premier abord directement concernés par le genre. C'est bien ce que les historiennes féministes des arts plastiques ont démontré ; mais en danse, et en France, l'idée est loin d'en être acceptée. Enfin, sans jamais avoir été perdue de vue, ma problématique de départ s'est rapidement doublée d'un projet visant à mieux cerner un objet – un champ plutôt –, celui de la danse spectaculaire avec ses composantes esthétiques et humaines au XIXe siècle ; de ce point de vue la tâche est loin d'être achevée, et ce travail en est un commencement.

Mon questionnement initial portait sur la féminisation du ballet. Après avoir cherché à déterminer les sources d'une féminisation symbolique qui hante les représentations de la danse depuis l'antiquité en Europe, je voulais déterminer dans quelles circonstances et sous l'effet de quels déclencheurs, le ballet, longtemps considéré comme un art représentatif d'une élite aristocratique masculine où, même après la professionnalisation, les danseurs ont largement dominé jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, était devenu, au XIXe siècle, un secteur réservé aux figures féminines, ou, plus exactement, interdit aux hommes. Il n'est en effet pas tant question du "triomphe de la ballerine" ou sa "prise de pouvoir", pour reprendre des expressions complaisamment ressassées par nos histoires de la danse, mais du rejet des danseurs et des mutations des normes de masculinité. Avant même de tenter de comprendre les origines et le sens de cette mutation à la fois sociale et symbolique et la façon dont elle a affecté spécifiquement le ballet – et pas l'opéra par exemple –, il s'agissait d'en retracer la chronologie et la forme ; bien entendu aussi, d'appréhender la réalité – ou ce qu'on peut en percevoir – du ballet et de ses actrices/acteurs, non seulement à la période clé, celle du ballet romantique, mais en l'inscrivant dans une perspective diachronique, d'un côté pour saisir l'émergence du phénomène avec ses racines, et de

l'autre pour appréhender la façon dont il a été compris, représenté et transmis par la mémoire. Autrement dit, il s'agissait de situer le champ questionné dans l'histoire générale, et dans une histoire de la danse dont les récits comme les fondements s'avéraient non seulement insuffisants, mais encore fortement sujets à caution, une histoire qui restitue des images à la fois décontextualisées et extrêmement fractionnées. Avant même de chercher des réponses à ma problématique, d'autres questions, plus fondamentales, se posaient, pour restituer un cadre et une trame historique aux évènements étudiés. Retracer les conditions à la fois institutionnelles, esthétiques, politiques et culturelles dans lesquelles les représentations sociales du ballet avaient été profondément changées. D'où la nécessité de poser, dans un premier chapitre, cette situation, qui fait que toute recherche sur la danse se trouve confrontée aux récits mythiques qui font autorité et ont été élaborés, plus particulièrement depuis le XIXe siècle, sur des représentations elles-mêmes structurées principalement par le genre ; nécessité aussi de présenter les spécificités des matériaux et sources sur lesquels nous travaillons.

Le deuxième chapitre est destiné à présenter les éléments factuels nécessaires à la compréhension des évènements et des évolutions du ballet romantique, son cadre institutionnel et ses publics, les principales œuvres qui font repères. J'ai voulu aussi, dans la perspective critique de l'historiographie de la danse qui est la mienne, et pour ne pas accréditer l'idée d'une décadence de la danse après 1850, ne pas borner le ballet romantique de façon abrupte. Il importe de sortir du schéma qui voudrait que la danse au XIXe siècle se résume au ballet romantique, cadré entre 1830 et 1850 (date qui ne correspond d'ailleurs à aucun évènement marquant), suivi d'une période de décadence sans intérêt qui s'achèverait avec les Ballets russes en 1909, sans que l'on puisse saisir une continuité – et simultanément les discontinuités – dans l'évolution du ballet, sans que l'on puisse mettre en perspective les questionnements, comme celui portant, par exemple, sur la profession de chorégraphe. Trop de fils et d'interrogations sont ainsi interrompus, qu'il est fort difficile de renouer pour trouver une cohérence par la suite. Il est ainsi facile d'être renseigné sur la mise en régie de l'Opéra de Paris en 1831, mais beaucoup plus complexe de comprendre ce qui s'est passé ensuite, la succession des directeurs, pour ne pas parler de l'évolution des régimes de retraite entre 1814 et 1914, difficile aussi de suivre les carrières des femmes et des hommes qui ont fait le ballet et son histoire. En outre, si l'émergence d'un changement de regard sur les danseurs et leur stigmatisation interviennent bien au début des années 1830, les conséquences s'en

font sentir bien au-delà. Ce deuxième chapitre pose donc des jalons permettant de mieux se repérer par la suite. Il m'a permis aussi de rassembler des éléments épars dans différents champs d'études, concernant par exemple l'aspect institutionnel et économique, analysé par des spécialistes de ces questions, mais pas de danse, et surtout de retrouver – parfois avec difficulté – les renseignements exacts concernant beaucoup de ballets délaissés par la postérité.

Le troisième chapitre interroge les spécificités du ballet romantique pour comprendre sa place dans l'histoire et dans l'esthétique de la danse, en posant aussi la question du lien – moins évident qu'il n'y paraît – entre le romantisme défini par les poètes et le ballet romantique, au travers de certaines de ses composantes : la technique de danse, mais encore les livrets, les mises en scène, etc. Les évolutions de la technique dansée et surtout celles des articulations entre danse et pantomime apportent des éléments importants pour comprendre la féminisation de la danse.

Mais d'autres aspects ont émergé, que je n'avais pas d'abord soupçonnés. Ma réflexion s'est ainsi portée sur les enjeux esthétiques auquel la danse a été confrontée au XIXe siècle, sur la façon dont elle a évolué dans un réseau de redéfinitions des arts (et des artistes). Une nouvelle conception de l'art chorégraphique se fait jour, encore embryonnaire, avec une autonomisation de la danse qui redéfinit ses spécificités par rapport aux autres arts et notamment par rapport à tout référent textuel. Un lien ténu mais indiscutable relie la danse romantique à la danse moderne. Au terme de ce détour de ma réflexion, la question du genre a ressurgi, puisque l'autonomisation artistique de la danse a été liée, selon différentes modalités, avec des questions de féminisation symbolique, comme avec celle de l'accession des femmes à la création ; je ne pense plus à une rupture entre Marie Taglioni et Isadora Duncan, mais à l'évolution et à l'épanouissement d'une esthétique qui passe de l'une à l'autre. À la fin de ce troisième chapitre, prolongeant d'un côté les pistes portant sur la minoration de l'art de la danse au XIXe siècle et celles de son autonomisation, est posée la question de la reconnaissance – symbolique et en termes de droits – et du statut des chorégraphes, compositeurs/créateurs de danse, parallèlement, mais extérieurement, à l'émergence de la figure de l'artiste en démiurge.

Enfin, les éléments nécessaires à son étude ayant été rassemblés, arrive la question initiale et centrale dans le chapitre quatre : la façon dont "l'esprit du temps" a provoqué en quelques années un changement profond dans les représentations sociales de la danse de ballet, devenue un art d'essence féminine où un homme n'avait plus sa

place. "L'esprit du temps", c'est-à-dire la conjonction subtile de différents facteurs, politiques, culturels, institutionnels, économiques, sociaux, mais aussi conjoncturels, parce que cette histoire a été faite par des femmes et des hommes dont la personnalité a été décisive. Après avoir suivi les étapes et les manifestations de ce revirement, plus particulièrement dans la presse, il restait à comprendre comment esthétique et idéologies se sont articulées dans un contexte spécifique pour donner naissance à un nouveau système de représentations, qui pose la danse comme un art féminin et féminisant, et dont la cohérence, bien qu'ébranlée, n'a aujourd'hui encore toujours pas été défaite et dont les conséquences pèsent encore à la fois sur les savoirs en danse et sur ses pratiques.

Pour clore la recherche présentée, j'ai voulu lui ajouter en guise de "divertissement" une étude faite à propos du ballet *La Révolte au sérail* ou *La Révolte des femmes*, de 1833. Un ballet singulier, un immense succès de son temps dont il ne reste rien aujourd'hui, chorégraphiquement parlant, mais qui me paraît digne de figurer dans nos histoires de la danse parmi les ballets romantiques, au même titre que *La Sylphide* ou *Giselle*.

CHAPITRE 1

HISTOIRE(S) DE LA DANSE AU XIXE SIÈCLE : CONSTRUCTIONS DES MYTHES ET RÉCITS MYTHIQUES

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.

Les représentations de la danse, de la danseuse et du danseur qui imprègnent nos imaginaires ont été essentiellement forgées au XIXe siècle. Elles sont en majorité rapportées à l'image que nous avons du ballet romantique français – parisien. Pas au ballet romantique dans sa réalité, largement méconnue, mais au reflet bien souvent trompeur que nous en avons ainsi que de ses coulisses. Surtout de ses coulisses. Les représentations qui vont s'imposer à partir de 1830 imprégneront toute la culture de la danse et son imaginaire, perdureront bien au-delà des quelques décennies de règne du ballet romantique, jusqu'à nos jours, et se répandront sur presque toute la planète. C'est au XIXe siècle que seront consacrés la catégorisation de la danse comme féminine et le "règne des ballerines" ; que les images de la danse et de la danseuse seront confondues ; que la danseuse, idéalisée ou déconsidérée, semblera vouée à incarner les différentes formes de féminité (maternité exceptée), et les contradictions du siècle. Dans le même temps, les danseurs, marqués d'un stigmate féminisant, seront écartés de la scène.

On croit tout connaître de la danse au XIXe, qu'elle sera facile à étudier, tant ses représentations sont aujourd'hui vivantes ; plus on avance, plus on s'aperçoit que les images se diffractent, que d'autres réalités et surtout beaucoup de questions surgissent. Elle se révèle difficile à cerner en raison de l'ampleur des mythes qu'elle a générés et de leur persistance. Comme la *Sylphide*, elle s'échappe à mesure qu'on la poursuit, et souvent, quand on pense l'avoir saisie, se révèle n'être qu'un reflet déformé d'elle-même. C'est toute l'histoire de la danse du XIXe siècle et son historiographie qui demandent à être réexaminées. De nombreux raccourcis biaisent notre vision des ballets, des danseuses et des danseurs : sources indirectes et peu fiables, réduction de la danse au ballet de l'Opéra de Paris, raccourcis temporels et projection des fantasmes fin-de-siècle sur le ballet romantique, confusion entre les interprètes, leurs personnages, les représentations diverses qu'elles/ils ont inspirées, ignorance des contextes administratifs, sociaux et politiques, …

Je m'attacherai plus spécifiquement à cerner les objets (danse, ballet, danseuse, …) et à les distinguer de leurs représentations, à rechercher les processus qui

ont travaillé et travaillent à l'élaboration des mythes pour les ancrer dans les mémoires et les transformer en histoire ; réciproquement, à chercher comment la danse – y compris au travers de ces mythes – s'est inscrite avec sa spécificité artistique et la spécificité de son histoire dans le contexte culturel du XIXe siècle et saisir le sens qu'elle y prend.

Pour commencer, ce chapitre sera consacré à tenter de clarifier de quelles sources nous disposons pour connaître la danse au XIXe siècle, à chercher sur quelles bases se sont écrites les histoires de la danse (histoires au sens historiographique comme au sens de récits) ; comment, à l'heure actuelle, la danse est intégrée à la "grande" histoire et constitue sa propre histoire.

I Dégager l'histoire de la danse de l'histoire de ses représentations : les sources

L'histoire de la danse est bien souvent confondue avec l'histoire de ses représentations, et celles-ci sont progressivement assimilées à des faits historiques. Il est vrai que la danse demeure un domaine difficile à aborder, en raison de son caractère éphémère, en raison également de son silence : un art qui, au XIXe siècle, s'est bien peu exprimé sur lui-même, et surtout que l'on a peu écouté ; ce sont les autres qui en ont parlé. "Il n'y a pas d'histoire de l'Opéra. On trouve à peine çà et là une page détachée, – et encore est-elle à moitié rongée par les rats. – Les rats de l'Opéra n'ont point intérêt à laisser vivre leurs annales"[1], écrivait Arsène Houssaye se réjouissant, comme tant d'autres, de ce vide qui laisse la place à toutes les imaginations.

1. Sur la danse et les ballets au temps du romantisme

L'histoire de la danse au XIXe siècle ne saurait se limiter à celle du ballet romantique ; toutefois, l'avènement de celui-ci constitue l'évènement majeur pour l'esthétique de la danse scénique et, bien au-delà, pour l'histoire des représentations collectives de la danse. Il est donc tout à fait essentiel de tenter d'en cerner au plus près la réalité, malgré le peu de renseignements dont nous disposons sur la danse elle-même et sur les spectacles, face à la prolifération de documents, plus ou moins anecdotiques,

[1] A. HOUSSAYE, *Les Femmes du diable*, p. IX.

sur les danseuses. En l'absence de captation, l'image de la danse académique d'aujourd'hui, du ballet tel qu'il est dansé, a tendance à se substituer à celle de la danse d'alors. Les spécificités du ballet romantique, rangé sous l'étiquette de "ballet classique", se sont estompées, et nous serions sans aucun doute bien dépaysé-e-s d'assister à la première de *Giselle* : ni la technique, ni la chorégraphie, ni les scénographies, ni surtout les corps, n'étaient ceux que nous pouvons voir dans les versions d'aujourd'hui.

1.1 Les sources

Nos connaissances de la danse et des chorégraphies romantiques reposent sur plusieurs sources : les traités de danse pour les techniques employées, les indications portées sur les livrets, les notes laissées par les chorégraphes ou par les interprètes, l'iconographie de l'époque, les critiques et les descriptions (quand elles existent), la transmission orale de génération en génération... Matériaux fragiles, qui ne peuvent restituer que des images déformées. À ceci s'ajoute la rareté des études sur la question. Ce n'est que récemment que des danseurs tels que Pierre Lacotte, Wilfrid Piollet et Jean Guizerix ont entrepris un énorme travail de redécouverte et de réactualisation de la danse du XIXe siècle ; beaucoup de recherches restent à faire, qui sans doute mettraient à jour de nouvelles sources, notes ou cahiers encore inexploités.

Les traités sont rares et, décrivant des exercices, demeurent insuffisants à rendre la façon dont ils étaient exécutés et la qualité de la danse scénique. La technique mise au point et enseignée par Carlo Blasis, développée en particulier dans les deux traités publiés en français en 1820 et 1830[1], demeurera la grande référence du siècle. Toutefois, Blasis est assez critique vis-à-vis du romantisme et de son esthétique[2]. Une grande partie de sa carrière s'est déroulée en Italie où l'expression romantique a pris des aspects différents de ceux du reste de l'Europe, principalement en raison du contexte politique et de l'occupation autrichienne[3]. Plus riche d'enseignements sur la pédagogie et de détails pratiques, nous trouvons l'ouvrage de Léopold Adice, professeur de perfectionnement à l'Opéra, publié en 1859 et réédité par la suite.

---

[1] *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820) et *Manuel complet de la danse – Comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (1830). Auteur de plusieurs publications devenues références, Carlo BLASIS (1795-1878) fut un excellent danseur, célèbre notamment par les pirouettes qu'il mit au point, également chorégraphe et grand pédagogue qui posa les bases d'une pédagogie demeurée en vigueur au début du XXe siècle.
[2] C. BLASIS, *Manuel complet de la danse*, pp. 232-237.
[3] G. POESIO, "Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph", pp. 131 ; 133.

L'auteur reprend une bonne partie des enseignements de Blasis à son compte, détaillant longuement le déroulement d'une leçon, et regrette abondamment que les danseurs de son époque en aient délaissé les bases[1]. Toutefois, il est difficile de se représenter la danse dans son exécution scénique, à partir de tels manuels.

Les témoignages précis d'interprètes qui nous sont parvenus sont rares, fragmentaires, peu datent de la période romantique, j'y reviendrai.

Les livrets de ballets, comme les partitions, s'avèrent souvent décevants ; ils constituent avant tout un scénario. Les librettistes ignoraient la plupart du temps le vocabulaire chorégraphique et demeurent dans de vagues descriptions générales, donnent peu d'indications sur la danse elle-même, sans préciser les pas et la composition[2]. Bien qu'elle commence à l'époque à s'en dégager, la danse demeure avant tout au service d'une narration, qui reste l'élément premier.

Il reste peu de traces écrites, sous forme de notation, des ballets romantiques. Les anciens systèmes de notation de la danse utilisés pour la danse dite "baroque", comme celui de Beauchamps-Feuillet[3], se sont révélés peu adaptés pour noter la danse romantique où la corporéité et la structure chorégraphique répondaient à des logiques toutes différentes, j'y reviendrai. Conscient de la nécessité de trouver une façon nouvelle de noter les pas, le chorégraphe Arthur Saint-Léon[4] mit au point un système d'écriture en 1852, la *sténochorégraphie*[5], qui permit, entre autres, de reconstituer une partie (le pas de six) de l'un de ses ballets, *La Vivandière*[6] (1844). Il souhaitait par ailleurs que l'enseignement de la notation soit intégré aux études de l'école de danse de l'Opéra. Ce système demeura cependant sans avenir, de même que ceux conçus par l'anglais Théleur en 1831[7], ou les chorégraphes allemands Bernhard Klemm et

---

[1] Pour son livre, *Théorie de la gymnastique de la danse 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 côtés*, Léopold ADICE se présente lui-même comme : "Artiste, professeur, chorégraphe de perfectionnement attaché à l'Académie Impériale du Grand Opéra".

[2] Voir H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*.

[3] Raoul FEUILLET (1660-1710), suite aux travaux de Pierre BEAUCHAMPS (1631-1705), mit au point un système de notation de la danse (la chorégraphie) en 1700, connu et utilisé dans toute l'Europe. Voir *infra*. pp. 100 ; 149.

[4] Arthur SAINT-LÉON (1821-1870) fut violoniste, célèbre danseur, chorégraphe réputé, très attaché à la musicalité et aux relations entre la musique et la danse, professeur de la classe de perfectionnement de l'école de danse de l'Opéra. Il mit au point en 1852 une méthode de notation de la danse, la sténochorégraphie, et publia en 1856 *De l'état actuel de la danse*.

[5] Voir G. ASARO, *L'Éphémère qui se veut éternel… .*

[6] Ballet-pantomime en 1 acte créé le 20 octobre 1848. Chorégraphie et livret : Arthur Saint-Léon ; musique : Cesare Pugni, avec Fanny Cerrito et Arthur Saint-Léon.

[7] *Letters on Dancing.*

Friedrich Zorn, respectivement en 1855[1] et en 1887[2]. Grâce à eux toutefois, une partie du répertoire romantique a pu être reconstitué.

Les sources sont également rares concernant l'esthétique et l'art de la chorégraphie, du moins les sources expertes, c'est-à-dire d'auteurs issus du champ de la danse ou du moins se positionnant à partir de son champ. Les *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, publiés par Auguste Baron[3] en 1824, constituent un apport intéressant pour comprendre l'évolution du ballet, entre autres la façon dont il s'est détaché des préceptes de Noverre pour entrer dans le Romantisme. En 1856, le chorégraphe Arthur Saint-Léon expose dans un petit fascicule, *De l'état actuel de la danse*, ses remarques sur le statut et la place de la danse, l'état du corps de ballet, ses conceptions pédagogiques, ses regrets. Enfin, les *Lettres sur la Danse et la Chorégraphie* (1860), du danseur et chorégraphe August Bournonville constituent une ressource précieuse, par les compétences de l'auteur, mais aussi par la distance critique qu'il a pu avoir avec le ballet français et l'Opéra. Arrivé du Danemark à Paris pour étudier la danse en 1824, il fut engagé à l'Opéra en 1826 ; de retour à Copenhague en 1830, il entretint au Danemark la tradition romantique tout en développant sa propre facture. Ses chorégraphies, conservées par la tradition, sont encore considérées comme les plus proches du style romantique.

Nous disposons aussi, pour approcher la réalité des spectacles, des comptes-rendus et des critiques publiés dans les journaux. Un réel intérêt pour la danse en tant qu'art spécifique se manifeste dans la période du ballet romantique. Derrière les descriptions largement métaphoriques des évolutions des danseuses et danseurs, on peut discerner l'esprit général des ballets romantiques, les critères d'appréciation du public et leurs évolutions ; mais on trouve rarement une description précise des pas correspondant, par exemple, à "un flocon de neige, qui tombe du ciel, dans une journée d'hiver pure et silencieuse"[4]. Les critiques fournissent peu de détails sur la danse elle-même, faute du vocabulaire adapté, et peu d'indications sur la chorégraphie. Il est bien évidemment difficile de traduire la danse en mots, surtout dans un cadre le plus souvent journalistique. Ce défi à l'écriture poétique du mouvement est certainement un des éléments qui séduisit Théophile Gautier, qui fait exception parmi les critiques et chroniqueurs. On a tort de lui faire parfois grief de ne pas rendre compte avec

---

[1] *Katechismus der Tanzkunst*.
[2] *Grammatik der Tanzkunst*.
[3] Auguste-Alexis-Floréal BARON (1794-1861), homme de lettres et philosophe.
[4] *Le Globe*, 7 octobre 1831 p. 1120.

exactitude de la danse, de ne pas avoir écrit ce que l'on appelle aujourd'hui une analyse chorégraphique[1]. La chose n'était pas encore à l'ordre du jour. En outre, Gautier journaliste n'était pas libre de son écriture pour rendre compte du mouvement et traduire une poétique, dans le cadre de critiques destinées, non pas à des danseuses/danseurs ou à des poètes, mais à un lectorat qui s'intéressait avant tout à l'intrigue des ballets et à la morphologie des danseuses. Il est le premier et le seul critique de son temps qui s'efforce de saisir la matière de la danse, au travers de descriptions souvent pittoresques et vivantes. Là où d'autres évoquent bien davantage les aventures sentimentales et la physionomie des danseuses que la danse, son regard singulier et son talent permettent par moment, au travers de l'écriture, de capter l'énergie même de l'interprète dans sa danse.

Avec les schémas et silhouettes esquissés par les chorégraphes, les illustrations, les estampes et parfois les caricatures apportent aussi des précisions pour retrouver un style, des postures de l'époque, l'atmosphère, reconstituer partiellement les scénographies ; toutefois, elles révèlent souvent plus les valeurs esthétiques privilégiées, voire le regard du public que la réalité de la danse. Ainsi, le regard contemporain s'étonne devant les pieds des danseuses et des danseurs, systématiquement représentés comme atrophiés et en pointe, les corps flottants souvent dans un espace parfois dépourvu de sol, comme Fanny Cerrito et Arthur Saint Léon[2], ou Fanny Elssler[3] ci-contre. On observe aussi la tendance à figurer le mouvement en suspension proche du déséquilibre, qui spécifie, on le verra, la danse romantique.

Ces images sont, avec les maquettes, les seules sources pour connaître décors[4] et costumes[5], aujourd'hui très souvent disparus, principalement du fait des incendies, fréquents. L'incendie de l'Opéra de la rue Le Peletier le 28 octobre 1873 détruisit la machinerie, tout le magasin d'accessoires, 5200 costumes (les costumes sauvés perdirent 60% de leur valeur), les décors de quinze grands ouvrages, ainsi que des instruments et de nombreuses partitions d'orchestre (les pertes furent évaluées à 2 300 000 francs, dont 1 000 000 pour les décors et costumes)[6]. Vingt ans plus tard, en

---

[1] Comme le fait I. GUEST, dans son introduction à T. GAUTIER, *Écrits sur la danse*, p. 10.
[2] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7720408t/f2.item.r=fanny%20cerrito, consulté le 15 février 2014.
[3] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77207365/f6.item, consulté le 15 février 2014.
[4] Sur le sujet, voir C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*.
[5] Voir les travaux de M. KAHANE, ancienne directrice de la bibliothèque-musée de l'Opéra, et directrice du Centre national du costume de scène, ses catalogues d'exposition, *Opéra, côté costume* et *Le Tutu*.
[6] C. NUITTER, "État des pertes dans l'incendie de 1873. Sauvetage des archives".

janvier 1894, un nouvel incendie détruisit le magasin de décors de l'Opéra Garnier, pourtant conçu pour en minimiser les risques.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fanny Cerrito et Arthur Saint-Léon dans *La Fille de marbre*.
Pas de la Fascination.

Lithographie de Jules Rigo
18 cm x 18 cm.

La Mode, Revue Littéraire et Politique, 15 novembre 1847.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fanny Elssler, rôle d'Alaine dans *La Tempête*.

Lithographie de A. Régnier.
23 cm x 18 cm.

L'Avant-scène. Journal des théâtres.
1834.

S'il apparaît donc difficile de reconstituer les ballets romantiques donnés à l'Opéra, on conçoit que la difficulté est encore plus grande concernant les ballets donnés par exemple au Théâtre de la Porte Saint-Martin, qui possédait également un privilège pour le ballet, sans parler des très nombreux divertissements et ballets insérés dans les spectacles du boulevard, particulièrement dans les féeries. Mais aucune recherche n'ayant été menée sur ces danses à l'heure actuelle, on peut supposer que certaines sources demeurent encore inconnues.

1.2 Mémoires et reconstitutions

Beaucoup de ballets sont aujourd'hui perdus, certains ayant pourtant rencontré un grand succès, comme *La Révolte au sérail* en 1833. Pour d'autres, des fragments se sont transmis ou on été reconstruits[1]. D'autres enfin ont été reconstitués intégralement, avec plus ou moins de bonheur.

Le ballet romantique a quitté la scène française dans la seconde moitié du siècle, et la transmission s'est interrompue à l'Opéra. C'est le cas de *La Sylphide*, créée en 1832, qui a cessé d'être au répertoire de l'Opéra en 1866, après des années de succès. Toutefois, chorégraphes et interprètes voyageaient beaucoup ; certaines chorégraphies ont été diffusées et sont restées au répertoire à l'étranger (avec quelques remaniements), notamment au Danemark et en Russie. C'est ainsi, par exemple, que la chorégraphie de Filippo Taglioni pour le *Ballet des nonnes* de *Robert le Diable* a été reconstituée, au XXe siècle, en labanotation d'après documents et notations d'August Bournonville[2]. Grâce à ce danseur devenu chorégraphe, la plupart des ballets romantiques français sont restés au répertoire du Ballet du Danemark, et la mémoire d'un certain style s'est transmise[3]. Il créa en particulier une nouvelle version de *La Sylphide* en 1836, en remplaçant la musique originale de Schneitzhoeffer par une partition de Løvenskjold.

La Russie a également conservé vivante la tradition du ballet français, en raison des nombreux échanges entre les deux pays et de la présence de grands chorégraphes français, tels Jules Perrot ou Arthur Saint-Léon, qui se partagèrent entre les deux

---

[1] Comme le "pas de l'ombre" d'*Ondine*, ou la célèbre cachucha dansée par Fanny Elssler, notée par Friedrich Zorn, ou le "pas de six" de *La Vivandière* noté par Arthur Saint-Léon, reconstitués par Pierre Lacotte. Voir J.-P. PASTORI, *Pierre Lacotte - Tradition*, pp. 85-94.

[2] La labanotation a été conçue par Rudolf Laban dans les années 1920. A. HUTCHINSON GUEST, K. A. JÜRGENSON, *Robert le Diable, the ballet of the nuns. Labanotation score.*

[3] Voir *Auguste Bournonville*.

capitales, et, plus tard, de Marius Petipa. Le ballet *Giselle* (1841), qui avait quitté le répertoire de l'Opéra en 1868 et n'avait plus été dansé pendant plusieurs décennies à Paris, fut repris à Saint-Pétersbourg (en 1884 et 1890) par Marius Petipa, qui lui intégra un certain nombre de modifications (variation de Giselle dans l'acte 1, port des pointes pour le corps de ballet, etc.) ; il ne fut redécouvert à Paris qu'en 1910, dans la version des Ballets russes.

En France, Pierre Lacotte a mené un important travail de reconstitution depuis les années 1970, recréant à partir de documents d'époque *La Sylphide* (1971), *Coppélia* (1973), *Giselle* (1978), *La Fille du Danube* (1978), *Nathalie* ou *La Laitière suisse* (1980), *Marco Spada* (1981), etc.[1] À titre d'exemple[2], pour reconstituer *La Sylphide*, il s'est livré à un long travail d'enquête, ayant pour point de départ un testament du petit fils de Marie Taglioni, qui indiquait le nom et l'adresse des propriétaires des archives de sa grand-mère, lesquelles avaient été dispersées dans des collections privées. Il retrouva un nombre important de critiques de différents pays où le ballet avait été dansé, décrivant parfois précisément certains pas, consulta la correspondance ainsi que les cahiers de cours de Filippo Taglioni (qui enseignait parfois les pas de ses chorégraphies à ses élèves), ses dessins et notes, ainsi que la partition musicale du chorégraphe, où certains pas et mises en scènes étaient notés. Il retrouva également les témoignages des danseurs qui avaient travaillé avec Filippo Taglioni en Russie, lors de la présentation de *La Sylphide* à Saint-Pétersbourg, et les notes de Marius Petipa, reprenant les consignes de Jules Perrot. Il s'est aussi fondé sur la tradition orale, recueillant les souvenirs de Lioubov Egorova qui avait dansé la version de Marius Petipa et tenait des informations d'un des derniers partenaires de Marie Taglioni, Christian Johannsen, et ceux de Carla Zambelli, elle-même instruite par une élève de Jules Perrot. Malgré cet immense travail, qui dura quatre ans, des lacunes demeurent : "Parfois, j'étais obligé – tel un archéologue – de recomposer par intervalle 'dans le style' pour unir les parties existantes"[3], note Pierre Lacotte.

Reconstituer les pas ne suffit pas, les corps changent et le chorégraphe explique qu'il s'est également efforcé de retrouver le placement d'alors, en particulier celui du buste, beaucoup plus en avant qu'aujourd'hui. Le corset porté par les danseuses de l'époque romantique étant selon lui en partie responsable de ce placement particulier, il

---

[1] Voir J.-P. PASTORI, *Pierre Lacotte – Tradition*.
[2] P. LACOTTE, "À la recherche du ballet perdu…", pp. 25-26 et J.-P. PASTORI, *Pierre Lacotte - Tradition*, pp. 39-57.
[3] P. LACOTTE, "À la recherche du ballet perdu…", p. 26.

raconte avoir :

> poussé les choses assez loin en demandant aux danseuses de bien vouloir porter des corsets durant les répétitions. Ce qu'elles ont fini par faire, après une menace de grève, tout de même… Ghislaine Thesmar a même conservé son corset pendant plusieurs représentations. Cela l'aidait à se tenir complètement en avant[1].

Aussi rigoureuses que puissent être les reconstitutions, le résultat demeure incertain. Chaque représentation fut différente, chaque chorégraphe, chaque interprète a introduit des modifications, chaque témoin n'a restitué que sa vision ; les mémoires les plus fidèles ne sont pas dénuées d'interprétations. Il n'existe aucun moyen d'avoir accès aux ballets tels qu'ils étaient, de reconstituer avec exactitude les mouvements, le style, les accents, ni de retrouver les façons de se mouvoir propres à l'époque. Les spécificités des corps de l'époque en général (ne serait-ce que la taille, inférieure à celle des populations actuelles) et des corps dansants en particulier sont définitivement perdues. Et, bien sûr, la qualité singulière de telle ou telle interprétation. Enfin, c'est le regard que nous portons, façonné par les esthétiques contemporaines, qui, s'il est riche des connaissances et des méthodes d'analyse d'aujourd'hui, se révèle incapable d'apprécier la réception propre au passé.

Les travaux de reconstitution, notamment ceux de Pierre Lacotte, restent souvent contestés. D'autant que certaines modifications ont été volontairement introduites : "Comme le public d'aujourd'hui n'accepterait pas de voir débouler un corps de ballet sur demi-pointes – explique Pierre Lacotte –, j'ai opté pour les pointes, aussi bien dans *La Sylphide* que dans *Giselle*."[2] D'autres modifications ont été introduites pour des raisons techniques, comme la suppression de certaines machineries, la simplification des vols pour limiter les risques d'accidents, et dans *Giselle* le remplacement des entrées de Bathilde qui s'effectuaient toutes à cheval, par des entrées à pied. Trahison pour l'historien-ne, certes, mais pour le public ? La question de savoir s'il vaut mieux restituer la forme ou l'esprit, décevoir un public désorienté par une technique qu'il perçoit comme dépassée, ou, avec les moyens de la technique actuelle, tenter de reproduire la perception d'autrefois, n'est pas simple à résoudre, ou du moins se pose différemment selon la perspective choisie : reconstitution historique rigoureuse ou reconstitution privilégiant la réception.

---

[1] J.-P. PASTORI, *Pierre Lacotte - Tradition*, p. 45.
[2] *Ibid.*, p. 36.

2. Sur celles et ceux firent la danse au XIXe siècle

Sur le fonctionnement des théâtres, les administrations, les règlements, les contrats, nous disposons de sources importantes, pas encore toutes exploitées (je pense aux archives d'autres théâtres que l'Opéra à Paris ou de théâtres de province). L'Opéra de Paris est de loin le lieu le plus riche, non seulement par ses archives, conservées à la bibliothèque-musée de l'Opéra et aux Archives nationales, mais encore par les données figurant dans certains ouvrages, comme ceux de Castil-Blaze[1], de Louis Palianti[2] ou de Charles Nuitter[3], pour n'en citer que quelques-uns. Toutefois, sa mise en régie en 1831 est suivie d'une période où les sources administratives deviennent clairsemées ; les décisions concernant le fonctionnement – résultant souvent du bon vouloir des directeurs –, ne sont accessibles qu'indirectement, par des sources secondaires. Le registre des archives de l'Opéra de Paris note d'ailleurs en introduction :

> À partir de 1831, avec la direction du Dr Véron, l'Opéra est placé en régie intéressée et les registres consignant les décisions du directeur font totalement défaut. Ils ne réapparaissent qu'entre 1854 et 1866, lorsque, après la faillite du directeur-entrepreneur Nestor Roqueplan, l'Opéra est à nouveau replacé sous l'autorité directe de l'État, entrant dans les attributions du ministre de la Maison de l'Empereur[4].

Durant cette période, particulièrement importante dans l'histoire du ballet, il est donc difficile de reconstituer dans la continuité les hiérarchies par exemple, les salaires, ou encore le fonctionnement de l'école de danse[5].

Les choses deviennent beaucoup plus complexes encore lorsque l'on s'intéresse aux gens de danse, danseuses, danseurs, chorégraphes, dans l'exercice de leur art et leur quotidien, dans leur parcours. La thèse de Louise Robin-Challan, *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, constitue en 1983 le

---

[1] *L'Académie royale de musique. Époque de la Restauration* (1838), *Mémorial du grand Opéra* (1847), *L'Académie impériale de Musique* (1855). Le *Mémorial du grand Opéra* donne par exemple beaucoup de renseignements sur l'organisation du personnel. François Joseph-Henri de Blaze dit CASTIL-BLAZE, fut critique musical, compositeur et éditeur ; il publia des chroniques musicales dans *le Journal des débats* 1820 à 1832, puis écrivit dans *Le Constitutionnel*. Il rédigea les histoires du Théâtre des Italiens, de l'Opéra et de l'Opéra Comique, ainsi que des articles sur l'histoire de la danse.

[2] *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra* (1865), document purement administratif, malgré son titre qui évoque des mémoires. Louis PALIANTI, fut metteur en scène et auteur dans les années 1830 des *Livrets de mise en scène*, concernant de nombreux ouvrages de l'Opéra et de l'Opéra Comique.

[3] "État des pertes dans l'incendie de 1873. Sauvetage des archives", *Le Nouvel opéra* (1875), *Note relative aux archives et à la bibliothèque de l'Opéra* (1880). Avocat à la Cour d'appel de Paris, Charles Nuitter fut également auteur dramatique et librettiste ; il découvrit les archives de l'Opéra de Paris au début des années 1860, non traitées, et en devint le conservateur (non rémunéré). Grâce à lui, la bibliothèque de l'Opéra fut fondée le 16 mai 1866, et il ne cessa de l'enrichir.

[4] *Archives de l'Opéra de Paris*, p. 15.

[5] Une thèse effectuée par Emmanuelle DELATTRE est actuellement en cours sur ce sujet.

premier travail scientifique d'importance en France pour reconstituer une histoire sociale des danseuses à cette époque, explorer et réunir différentes archives. Beaucoup sont encore à découvrir et à dépouiller. Beaucoup d'autres ont disparu ; une grande partie de celles de la police par exemple, importantes pour examiner de plus près les liens mythiques entre danse et prostitution[1].

Les témoignages directs des danseuses, danseurs, maîtres de ballets ou chorégraphes sont rares, sous forme de notes ou de lettres, de mémoires ; bien peu ont été publiés. Beaucoup des danseuses/danseurs de l'Opéra venaient de classes défavorisées ou de familles d'artistes et s'exprimaient peu par écrit, d'autant que leur emploi du temps ne leur en laissait guère le loisir ; et qui se serait préoccupé de les éditer, ou même de porter attention à leurs pensées ? Quelques textes seront publiés, surtout vers la fin du siècle : le livre, mi-mémoires, mi-traité de Berthe Bernay[2], les mémoires de Cléo de Mérode[3], ou le roman très autobiographique de Jane Hugard[4]. Peu de documents se révèlent aussi riches que le seront, bien plus tard, les mémoires de Bronislava Nijinska[5]. L'un des premiers ouvrages sérieusement documenté sur une danseuse (postérieure à la période romantique), Emma Livry, sera celui de Quatrelle l'Épine en 1909[6]. Étonnamment, les mémoires de Marie Taglioni dont il existe sept versions à l'Opéra[7] n'avaient jamais été réellement étudiées jusqu'à très récemment[8], ce qui témoigne du peu d'intérêt historiographique pour une figure pourtant devenue mythique.

L'essentiel des connaissances et des représentations que nous avons du monde de la danse provient de témoignages plus ou moins fidèles de contemporains, directement impliqués dans la vie des théâtres, comme les directeurs de l'Opéra de

---

[1] Une grande partie des archives de la Préfecture de Police de Paris furent détruites en 1871, et par la suite, les dossiers des commissaires de police concernant le XIXe furent brûlés en 1945. Récemment, Gabrielle Houbre a publié les *Archives secrètes de la police des mœurs*, qui correspondent au registre BB/1 des femmes soupçonnées de prostitution clandestine et fichées sur une période qui va de juin 1861 à février 1876.
[2] B. BERNAY, *La Danse au théâtre*.
[3] C. de MÉRODE (1875-1966), danseuse de l'Opéra, a publié en 1956 *Le Ballet de ma vie*.
[4] J. HUGARD, *Ces demoiselles de l'Opéra*, publié en 1923, mais qui relate ses expériences à la fin des années 1890.
[5] B. NIJINSKA, *Mémoires : 1891-1914* (Traduction de : *Early memoirs*), Paris, Ramsay, 1983.
[6] M. QUATRELLES L'ÉPINE, *Une danseuse française au XIXe siècle. Emma Livry*.
[7] Bibliothèque Musée de l'Opéra, Fonds Taglioni R 19.
[8] Le travail en cours de Vannina Olivesi est le premier à se pencher de façon rigoureuse sur cette source, soulevant, entre autres, la question de l'authenticité de certaines versions.

Paris Louis Véron[1], Nestor Roqueplan[2] ou Alphonse Royer[3], ou le secrétaire de l'administration Nérée Desarbres[4]. Le critique musical Castil-Blase a publié plusieurs ouvrages documentés, malgré le côté accrocheur de certains titres (*L'Académie impériale de musique - Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*). Castil-Blaze a d'ailleurs largement été pillé par d'autres auteurs, comme Georges d'Heylli par exemple[5]. Les *Manuscrits de l'habilleuse*[6], redécouverts à la bibliothèque de l'Opéra par Louise Robin-Challan puis par Jean-Louis Tamvaco, constituent une source unique. Il s'agit d'ouvrages anonymes se présentant comme le journal d'une habilleuse de l'Opéra. Ils furent en réalité rédigés, comme l'a montré Jean-Louis Tamvaco[7], par Louis Gentil, engagé à l'Opéra en qualité de "contrôleur du matériel" en juin 1831, après avoir été secrétaire de Jean-Charles Harel à l'Odéon ; il fut également cofondateur du *Constitutionnel* en 1815, puis du *Mercure*, journal littéraire, en 1829. Louis Gentil, qui se décrit lui-même de façon fort peu sympathique[8], fréquenta beaucoup les foyers des théâtres, et obtint du directeur Duponchel un logement de fonction sous les combles de l'Opéra en 1835, ce qui lui permit d'observer tout ce qui se passait et rend ses écrits intéressants à beaucoup d'égards, bien qu'ils soient marqués de son esprit particulièrement caustique et, comme le titre choisi par Jean-Louis Tamvaco l'indique, cancanier. Trois tomes des *Manuscrits de l'habilleuse* couvrent les années 1836, 1837 et 1838, un quatrième tome, inachevé, couvre la période de 1839 à 1848.

Enfin, sans qu'il s'agisse véritablement de romans, on trouve de nombreux

---

[1] Le docteur Louis Véron (1798-1867) fut le premier directeur administrateur privé de l'Opéra de Paris, de 1831 à 1835.

[2] Louis-Victor-Nestor ROQUEPLAN (1804-1870), littérateur et journaliste, rédacteur en chef et fondateur du *Figaro* en 1827, il rédigea le feuilleton dramatique du *Constitutionnel* à partir de 1862. Il fut administrateur de l'Opéra de 1847 à 1854, mais également de l'Opéra Comique, du Théâtre des Variétés, des Nouveautés, du Châtelet ; il s'illustra comme dandy. Ses propos sur la danse sont particulièrement conservateurs et misogynes.

[3] Alphonse ROYER fut journaliste au *Mentor* et auteur de livrets d'opéras, directeur de l'Odéon de 1853 à 1856, puis de l'Opéra de 1856 à 1862.

[4] Nérée DESARBRES (1822-1872), auteur dramatique, fut secrétaire de l'administration de l'Opéra sous la direction d'Alphonse Royer.

[5] G. d'HEYLLI, *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris : Opéra, L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 145.

[6] J.-L. TAMVACO, *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse (1836-1848)*.

[7] Pour toutes les précisions concernant l'identité de l'auteur, l'histoire des manuscrits, on se reportera à l'édition critique publiée, sous son nom, par Jean-Louis TAMVACO.

[8] *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1837*, in J.-L TAMVACO, Édition critique du manuscrit, tome 1, p. 364.

récits, plus ou moins romancés, mais se donnant toujours comme des études quasi anthropologiques, des amateurs de ballets et de danseuses qui fréquentaient assidûment les coulisses. Comme le précise Georges Touchard-Lafosse, qui ne fait pas exception à la règle, lorsqu'il est question d'Opéra, c'est "toujours l'Opéra entendu dans ses mœurs secrètes, dans ses allures galantes"[1]. Pour les tableaux concernant la période romantique, citons quelques titres (publiés à l'époque ou postérieurement) : *Les Petits mystères de l'Opéra* (Albéric Second[2], 1844), *Mémoires d'un petit banc d'Opéra* (Charles Arago[3], 1844), *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845* (Georges Touchard-Lafosse, 1846), *Les Coulisses de l'Opéra* (Nestor Roqueplan, 1855), *Petits mémoires de l'Opéra* (Charles de Boigne[4], 1857), *Sept ans à l'Opéra* (Nérée Desarbres, 1864), *Derrière la toile : (foyers, coulisses et comédiens) - Physiologies des théâtres parisiens*, (Albert Vizenti, 1868), *Au bout de la lorgnette* (Paul Mahalin[5], 1883, sorte de recueil de portraits de gens de théâtre, dont de nombreuses danseuses), *Ces demoiselles de l'Opéra* (*Un vieil abonné*, pseudonyme de Paul Mahalin, 1887), ...

On éprouve vite une impression de déjà vu à lire tous ces auteurs qui se citent plus ou moins mutuellement, reprenant les mêmes anecdotes, les mêmes schémas (la dureté des leçons, la répétition, les rats, les mères de rats, …) et les mêmes stéréotypes. Paul Mahalin (qui signe anonymement "un vieil abonné") remporte certainement la palme de la compilation, citant, souvent explicitement d'ailleurs, Albéric Second, Charles de Boigne, Nestor Roqueplan, Nérée Desarbres, reprenant longuement un certain Guillaume Le Flâneur[6], des anecdotes de Louis Véron, empruntant des expressions à Théophile Gautier …

Georges Touchard-Lafosse, qui nie pourtant dans l'introduction[7] de ses

---

[1] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 2, volume 4, p. 386.

[2] Albéric SECOND (1816-1887) fut homme de lettres, journaliste, un des fondateurs de *La Comédie Parisienne* et du *Grand Journal*, entra en 1860 à la rédaction du *Figaro*. Il fut auteur de pièces et vaudevilles.

[3] Jacques ARAGO (1790-1855), romancier, auteur dramatique et explorateur.

[4] Comte Charles de BOIGNE (1808-1896), l'un des fondateurs du jockey-Club, occupant très actif de la *loge infernale*, il dissipa rapidement sa fortune, fut ruiné par une escroquerie portant sur la loge infernale. Il fut éditeur du journal *Le Constitutionnel* et administrateur de chemin de fer.

[5] Paul MAHALIN (1838-1899) est le pseudonyme d'Émile Blondet, écrivain de littérature populaire, de suites de romans d'Alexandre Dumas, et de "portraits" de comédiennes, danseuses ou femmes du demi-monde.

[6] LE FLÂNEUR G., *Étrennes aux oisifs, petite biographie dramatique, silhouette des acteurs, actrices, chanteurs, cantatrices, danseurs, danseuses, etc., etc., des théâtres de la capitale*, Paul Domêre, 1821.

[7] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 1, vol. 1, p. vj.

Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra parues en 1846 qu'il existe un quelconque rapport entre son ouvrage et *Les Mystères du Grand Opéra* de Léo Lespès, paru 1843, ou avec *Les Petits mystères de l'Opéra* d'Albéric Second, de 1844, se montre parfaitement lucide quant à la vogue de ces ouvrages. Il disserte longuement sur le goût du public pour les *Mystères* en général – après *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue[1] et *Les Mystères de Londres* de Paul Féval[2] – et pour ceux de l'Opéra en particulier, sur le "progrès du mystère investigateur qui, de nos jours, se plaît à explorer un monde composé par lui, au physique comme au moral, de fables et de vérités, de naturel et de caprice idéal."[3] Avec beaucoup de lucidité il notait déjà, dans un ouvrage précédent : "Ah ! si l'on pouvait brocher, sous une jolie couverture jonquille, gris-perle ou vert tendre, huit ou dix volumes intitulés : Chroniques secrètes de l'Opéra, quelle opulente affaire pour un éditeur ! "[4] Il note également, avec une ironie prémonitoire, si l'on considère la liste d'ouvrages sur le même thème que, "malheureusement, après les imitateurs viendront leurs copistes, puis les plagiaires de ceux-ci, puis cette tourbe écrivassière qui dégrade, dénature, avilit les meilleures conceptions, pour en tirer quelques drachmes d'argent."[5] La tradition de ces essais "documentaires" ou "historiques", presque toujours prétextes à voyeurisme et parfois à discours moralisateurs, qui ne s'intéressent quasiment jamais aux ballets et à l'art de la danse, mais toujours à la vie privée des danseuses, se poursuivra bien au-delà du XIXe siècle, avec par exemple en 1930, la parution des *Demoiselles d'Opéra*, de Louis Léon-Marin, dans la pure lignée d'un paternalisme égrillard du siècle précédent.

L'intérêt porté à l'Opéra et aux coulisses des théâtres s'inscrit en partie dans la vague des "physiologies" qui déferle dans les années 1840, courts textes, souvent humoristiques, présentant des types psychologiques ou professionnels, ou encore des lieux, publiés dans des ouvrages de petits formats aux prix modestes, parfois rédigés par des écrivains reconnus et illustrés par de grands noms (Gavarni, Daumier, Henri

---

[1] Publiés dans *Le Journal des Débats* entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843.
[2] Publiés dans *Le Courrier français* entre le 20 décembre 1843 et le 12 septembre 1844, sous le pseudonyme de Sir Francis Trolopp.
[3] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 1, vol. 1, p. 16.
[4] A. JULLEMIER [G. TOUCHARD-LAFOSSE], *Mémoires authentiques d'une sage-femme par Mme Alexandrine Jullemier, sage-femme de la faculté de Paris*, p. 317.
[5] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 1, vol. 1, p. 17.

Monnier, etc.)[1] ; on trouve ainsi dans *Les Français peints par eux-mêmes* : *La Mère d'actrice* (Louis Couailhac, 1840), *La Figurante* (Philibert Audebrand, 1840) et *Le Rat* (Théophile Gautier, 1841). Proches de ces physiologies, les très nombreux portraits et descriptions sociales, dans la petite et la grande littérature ; Balzac, les frères Goncourt ou Zola ont ainsi nourri notre imaginaire et l'historiographie du siècle. Des tendances qui rejoignent l'intérêt pour l'anthropométrie, la physiognomie, la phrénologie depuis Lavater[2], Gall[3] jusqu'à Lombroso[4].

Physiologies, physiognomies, l'iconographie n'est pas en reste. De nombreux peintres ou illustrateurs comme Eugène Lami (1800-1890), Edgar Degas (1834-1917) ou Jean-Louis Forain (1852-1931), pour ne citer que les plus célèbres, se sont attachés à représenter le monde de la danse, presque toujours ses coulisses. Il faudrait se garder de prendre ces œuvres pour des témoignages fiables d'une réalité. Ils révèlent tout autant le regard et les *a priori* de l'artiste que les attentes de son public. Comme l'a subtilement pointé Huysmans, le réalisme des tableaux de Degas s'apparente à celui des écrits des Goncourt[5]. "L'observation – écrit-il – est tellement précise que, dans ces séries de filles, un physiologiste pourrait faire une curieuse étude de l'organisme de chacune d'elles"[6]. Mais à l'inverse, Degas ne s'est pas privé d'étudier les "physiologistes" pour réaliser ses portraits. La recherche d'Anthea Callen sur *La Petite danseuse de quatorze ans* (exposée en 1881) démontre de façon irréfutable combien le peintre, qui n'ignorait rien des travaux sur la physiognomie et l'anthropologie de son époque, loin de réaliser un portrait de cire réaliste de Marie Van Goethem, s'est inspiré des travaux de Lombroso pour ses esquisses, de façon à lui donner le faciès caractéristique des êtres dégénérés, de basse extraction, condensant dans sa statuette tous les préjugés de sexe, de classe et de race de son temps[7]. N'aurait-il pas dit, à un riche amateur qui lui avait "emprunté" l'une de ses danseuses modèles : "Monsieur,

---

[1] Voir l'introduction d'A. MONTANDON à *Paris au bal. Treize physiologies sur la danse*, pp. 9-12. Et sur les "physiologies" en général, R. SIEBURTH, "Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies".

[2] Johann Kaspar LAVATER (1741-1801) : théologien et écrivain suisse, connu pour son ouvrage sur la physiognomonie.

[3] Franz Joseph GALL (1758-1828) : médecin allemand, considéré comme le père fondateur de la phrénologie.

[4] Cesare LOMBROSO (1835- 1909) : professeur de médecine légale italien, auteur de thèses sur la morphologie des criminels.

[5] J. K HUYSMANS, *Écrits sur l'art 1867-1905*, p. 181.

[6] *Ibid.*, p. 180.

[7] A. CALLEN, "Anatomie et physiognomie : La *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas".

vous n'avez pas le droit de nous prendre nos outils"[1] ?

Pour en finir avec le panorama des sources qui nous renseignent sur les actrices et les acteurs de la danse, sur les fonctionnements de l'Opéra, de nombreuses chroniques et mémoires peuvent fournir ou confirmer certains éléments, au détour des pages : *Mémoires* d'Alexandre Dumas, *Journal* des Goncourt, *Livre de bord* d'Alphonse Karr, chroniques de Delphine de Girardin, correspondances diverses, etc., qui sont loin d'être toutes explorées. Le dépouillement des journaux intimes et des correspondances des femmes qui assistaient aux représentations est la seule source qui puisse rendre compte de la réception des spectacles par le public féminin. Cet immense travail demeure à faire, et la réception féminine des ballets constitue un point aveugle de la recherche à l'heure actuelle.

"Il n'est pas un chapitre de roman, quelque bizarre qu'il soit, dont le corps des danseuses n'ait fourni le texte..." [2] Faut-il ici, comme sources, parler des fictions, ou leur donner plutôt une place dans l'élaboration des mythes ? Les deux sans doute. Les fictions sont souvent difficiles à séparer des récits, témoignages et études précédemment évoqués. Ainsi, *Les Petits mystères de l'Opéra* d'Albéric Second se présentent sous forme romancée mais n'en offrent pas moins un témoignage précis sur le public de l'Opéra, tandis que beaucoup *d'Histoires* de l'Opéra sont plus que fantaisistes. Certaines fictions constituent une source majeure pour l'élaboration de ce qui deviendra l'histoire officielle de la danse, et nourriront de façon durable l'imaginaire collectif, comme *Les Cardinal* de Ludovic Halévy (publié dans *La Vie Parisienne*), suivi de *Monsieur et Madame Cardinal*, *La Famille Cardinal*, *Les Petites Cardinal*, parus entre 1872 et 1883. *La Famille Cardinal* devait être illustrée par une série de monotypes de Degas, une trentaine d'épreuves en noir et blanc. En 1996, pour l'historien d'art Richard Kendall :

> Le caractère ouvertement sexuel de bien des gravures de la famille Cardinal – où il n'est question que de flirts poussés et poursuites effrénées – ne s'est pas affadi et le texte publié des nouvelles d'Halévy est encore plus licencieux, sinon conforme aux mœurs du théâtre[3].

Sans être aucunement spécialiste de la danse, il ajoute "[…] les monotypes de la famille Cardinal évoquent puissamment les <u>réalités sociales</u> [c'est moi qui souligne]

---

[1] G. LASCAULT, *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représentée*, p. 136.
[2] A. JULLEMIER [G. TOUCHARD-LAFOSSE], *Mémoires authentiques d'une sage-femme par Mme Alexandrine Jullemier, sage-femme de la faculté de Paris*, p. 343.
[3] R. KENDALL, *Les Coulisses de Degas*, p. 11

du monde de la danse de l'époque de Degas"[1], montrant ainsi la vitalité des représentations forgées par le XIXe siècle dans l'historiographie contemporaine. Cette série inscrira en effet puissamment et durablement dans l'imaginaire collectif l'association danseuse/prostituée et la figure de la mère maquerelle.

Réciproquement, certaines fictions très peu étudiées demanderaient à être décryptées, comme les nombreuses parodies qui mettent en scène des personnages réels de la danse, connus sans doute d'une grande partie du public d'alors, mais dont les allusions nous demeurent obscures. L'éclairage apporté serait d'autant plus intéressant que ces parodies étaient avant tout destinées à un public populaire, dont nous ignorons quasiment tout de ce qu'il savait et pensait du ballet, surtout à l'Opéra.

Toutes les sources évoquées apportent des éléments plus ou moins véridiques, plus ou moins précis. Elles révèlent surtout une grande cohérence dans les représentations de la danse et de ses actrices et acteurs. Reste à déterminer l'écart entre ces représentations et la réalité, la part de mutuels plagiats dans ces récits, à mettre à jour les silences et les non-dits, à poser de nouvelles questions : il est bien difficile de trouver par exemple autre chose que des indices sur la façon dont les danseuses concevaient leur propre pratique en tant que profession et art, avant la fin du siècle.

La plupart des auteurs cités précédemment servent souvent de référence et de source à nos histoires de la danse. Sans nier leur intérêt, il serait souhaitable que leurs témoignages soient davantage questionnés. Il demeure essentiel de resituer chacun d'eux socialement et chronologiquement, afin d'éviter confusions et raccourcis temporels, afin de saisir une part des distorsions que leurs points de vue imposent aux faits, et saisir les idéologies qui structurent certaines représentations. Or, bien souvent, tous ces écrits sont alignés sans hiérarchie, comme présentant le même degré de crédibilité, et sans être situés. Connaître les positionnements politiques de Nestor Roqueplan permet de mieux saisir les intentions et la portée de ses propos ironiques et de son mépris vis-à-vis des revendications sociales des danseuses et des artistes, de mesurer les orientations que sa direction a fait prendre à l'Opéra. Dans un autre registre et à une autre période, la personnalité et l'œuvre de François Coppée permettent de replacer et de requestionner sa description si souvent citée du foyer de l'Opéra, présenté comme un "marché aux esclaves". En considérant l'origine de ces sources, on

[1] *Ibid.*, p. 12.

ne peut manquer de remarquer qu'elles proviennent presque exclusivement de gens de lettre et/ou de directeurs de théâtre, de riches oisifs, bref des groupes sociaux qui s'affirment comme classe économiquement dominante ou/et comme élite intellectuelle. Elles sont également toutes masculines. C'est donc un regard doublement dominant qui regarde le monde de la danse, et qui en construit une mémoire. L'histoire des danseuses se heurte aussi aux falsifications, aux silences et à l'oubli général de l'histoire des femmes, silences et oublis masqués par l'omniprésence des représentations auxquelles elles ont donné lieu. Enfin, l'histoire de la danse est souvent confondue avec la chronologie des ballets et des danseuses.

3. La danse dans le siècle ; élaboration des mythes

La danse et la danseuse apparaissent de façon quasi obsessionnelle dans l'imaginaire du XIXe siècle. Du Consulat à la Première guerre mondiale, la danse est partout ; rarement on a autant évoqué, invoqué la danse, les danseuses ; rarement on a autant dansé, sur scène (les ballets, les divertissements des opéras ou des pièces de théâtre, les music-halls, les expositions, …) et hors de scène (les bals privés, les bals publics, les fêtes et les rassemblements) ; rarement la danse a autant été présente dans la littérature, le théâtre, la peinture. L'abondance des références à la danse explique sans doute pourquoi les études contemporaines portent davantage sur la danse dans la littérature que sur la danse elle-même. Romans, nouvelles, pièces de théâtre, parodies, biographies, chroniques, … mais aussi ballets, ont pour cadre l'Opéra, mettent en scène les coulisses de la danse, les danseuses, des femmes qui dansent. Le goût pour la pratique de la danse se conjugue avec une fascination pour les danseuses. Dans l'imaginaire du XIXe siècle, quand elle n'est pas pratique sociale, la danse est intrinsèquement liée à la danseuse qui incarne les projections fantasmatiques d'abord des classes dominantes, matériellement ou culturellement, puis de l'ensemble de la société. Il est certain que la danse a véhiculé tout un imaginaire aussi pour les femmes, dans toutes les classes de la société, mais nous ne savons que peu de choses sur cet imaginaire, surtout dans les trois premiers quarts du siècle. On constate simplement l'importance des "vocations", qui conduiront les unes à l'Opéra, les autres dans des bals populaires où elles deviendront parfois virtuoses.

La danse fait aussi la mode ; dans les années 1830, on s'habille et on se coiffe "à la Sylphide" (comme beaucoup plus tard "à la Cléo de Mérode"), une sylphide devient un mot courant pour désigner une jeune femme très mince, Henri de

Villemessant crée la revue de mode *La Sylphide* en 1840 ; on emploie le verbe "taglioniser", pour signifier dématérialiser et spiritualiser quelque chose, ...

J'ai évoqué la vogue des "mystères", les coulisses de l'Opéra et des théâtres stimulent les imaginaires du fantastique : vieux bâtiments, couloirs, escaliers, machineries et dédales des coulisses avec des titres évocateurs comme *Les Mystères du Grand Opéra* (Léo Lespès, 1843) ; Nestor Roqueplan évoque en 1855 une sombre histoire d'amour et de mort dans la salle de la rue Le Peletier et l'existence d'un vieux squelette[1], Paul Mahalin reprend l'histoire en 1887[2], Gaston Leroux écrira son célèbre *Fantôme de l'Opéra* en 1910.

La danse fut naturellement le sujet de beaucoup de ballets. Il faut dire que la conception même du ballet, qui devait être "réaliste", même dans la féerie et l'exotisme, imposait que la danse ait une place logique dans le scénario[3] : Florinde (*Le Diable boiteux*) est danseuse à l'Opéra de Madrid, Beatrix (*La Jolie fille de Gand*) prend des leçons de danse et Diana est première danseuse à la Fenice de Venise, *Giselle*, bien sûr, meurt d'avoir trop aimé la danse, *La Fonti*, dans le ballet éponyme est étoile à la Pergola, et d'autres encore.

La peinture n'est pas en reste, à côté des peintres et illustrateurs qui veulent délivrer des témoignages, plus ou moins réalistes, on ne compte plus ceux qui ne cessent de représenter des créatures virevoltantes, sylphides évanescentes ou sorcières au sabbat. Plus le siècle avance, plus ces figures dansantes se multiplient[4]. L'Art nouveau constituera le summum de l'intégration de la danse dans les arts plastiques. Et on ne saurait oublier la figure emblème de la décadence : Salomé.

Ce sont bien entendu les classes dominantes qui en parlent et qui ont laissé des traces, mais la danse est aussi très présente dans les espaces populaires, et tous participent à la création d'un univers mythique. La danse en tant que pratique envahit toutes les couches sociales. Les bals de société et les bals publics l'inscrivent dans le quotidien des Parisiens. Ils génèrent tout un système de représentations constamment en interaction avec celles du ballet et de l'Opéra. François Gasnault a montré de façon détaillée l'impact des bals publics dans la vie sociale, la façon aussi dont le contexte – les différences de classe, les évènements politiques – ont travaillé à la fois les pratiques

---

[1] N. ROQUEPLAN, *Les Coulisses de l'Opéra*, p. 51.
[2] P. MAHALIN, *Ces demoiselles de l'Opéra*, pp. 38-39.
[3] Voir M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle, pp. 66-67.
[4] Voir particulièrement B. DIJKSTRA, *Les Idoles de la perversité - Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*.

de ces bals, les représentations de la danse et des danseuses[1]. La dansomanie[2] envahit Paris dès le Consulat[3] et se poursuit jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet (qui connaîtra la "polkamanie"). Les enjeux de classe et de sexe qui travaillent ces manifestations sociales, en particulier dans les bals publics, restent voilés sous l'engouement général et ne se manifesteront ouvertement que sous le Second Empire. Le déclin des bals publics qui s'amorce après la révolution de 1848 se fait parallèlement à un clivage social et à la montée d'une méfiance de plus en plus grande envers les classes et la danse populaires, cette dernière devenant le creuset supposé de la délinquance et de la décadence des mœurs. Ce sont surtout les danseuses qui en sont rendues responsables. François Gasnault démontre comment la réprobation va s'abattre sur elles, femmes du peuple, danseuses occasionnelles (mais frôlant le professionnalisme), courtisanes, prostituées, coupables de mauvaises mœurs et surtout coupables de transgresser les barrières sociales, avec des figures telles Pomaré (Élise Sergent), Céleste Mogador, Rose Pompon. La publication en 1854 des mémoires de Céleste Mogador, ancienne reine du Bal Mabille en 1844-45, soulève un intérêt et un scandale considérables[4]. Elle y raconte en effet comment, à la suite de circonstances tragiques et accidentelles, elle devint prostituée, puis danseuse acclamée pour ses polkas au bal Mabille, maîtresse d'un duc et enfin comtesse de Chabrillant grâce à un riche mariage en 1853[5]. Rien dans ses débuts qui puisse choquer ; bien au contraire, le lectorat pouvait y voir le récit véridique de ce qu'il lisait chez Eugène Sue ou les Goncourt. Ce qui fit scandale ne provenait pas de sa vie dissipée, mais bien de la transgression de classe : une fille de rien, danseuse, ancienne prostituée épousant un aristocrate. Le réveil de la morale et des craintes sociales, qu'analyse finement François Gasnault, cette condamnation des danseuses de bals, n'ont pas épargné les danseuses des théâtres, dont celles de l'Opéra, d'autant plus qu'elles aussi venaient de ces classes laborieuses, potentiellement dangereuses, et transgressaient souvent les frontières sociales, d'autant plus aussi que la limite entre les danseuses des bals, chahuteuses, polkeuses et les professionnelles devenait plus floue : les secondes prenant des cours

---

[1] F. GASNAULT, *Guinguettes et lorettes – Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*.
[2] Le phénomène donna lieu à un célèbre ballet-pantomime de Pierre Gardel en 1800, *La Dansomanie*.
[3] Les bals de l'Opéra furent rétablis en 1800 (année de la *Dansomanie*), une disposition politique de Bonaparte. Ces bals furent cependant très particuliers, puisqu'il s'agissait de bals d'usage, d'où la danse était proscrite, ce qui donna lieu à plusieurs débordements.
[4] Elisabeth VENARD, comtesse Lionel de CHABRILLAN, *Mémoires de Céleste Mogador : Adieux au monde*, Paris, 1854, réédité sous le titre *Mémoires de Céleste Mogador*, s. l., Édition de Crémille, 1968.
[5] Elle fut rapidement veuve et, spoliée par sa belle famille, vécut comme dramaturge ; elle fut même directrice du théâtre des Folies-Marigny durant un an en 1865. Elle mourut en 1909.

de danse, étant engagées dans des théâtres secondaires, tandis que de leur côté, les ballerines participaient à des bals-spectacles, où le public se mêlait aux artistes. Cette porosité s'exprime au niveau esthétique, ballet et danses sociales dialoguant jusqu'à la fin du siècle, comme en témoigne le chorégraphe Arthur Saint-Léon, maître de ballet et professeur à l'Opéra lorsqu'il en appelle, en 1856, aux danses de société et surtout à la "*danse prohibée*" (la chahut), aux figures telles que Brididi, Rigolette et Rose Pompon pour rénover la danse de ballet[1].

Le bal fascine le siècle, les danseuses aussi. La danse en tant qu'art le fascine-t-elle ? La littérature romantique aborde volontiers les sujets qui traitent de l'art et de la création (contribuant par là à forger la figure de l'artiste), mais elle n'abordera pas la danse sous cet angle. Alors que le poète ou le peintre dans l'exercice de leur art sont des personnages récurrents dans les écrits du siècle, les danseuses n'apparaissent jamais ainsi, mais comme personnages secondaires exerçant plutôt la galanterie ; les danseurs et les chorégraphes sont absents. La danse apparaîtra, chez Théophile Gautier et surtout, à la fin du siècle avec l'Art nouveau, comme une visualisation poétique, une métaphore de l'écriture ou d'une poétique du mouvement que les écrivains ou les plasticiens s'efforcent de saisir. C'est en partie grâce à cette conception métaphorique qui la subordonne à la poésie ou aux arts plastiques, qu'un espace s'ouvrira pour des formes radicalement nouvelles à la charnière du XIXe et du XXe siècle, alors même qu'elles étaient portées par des femmes (Loïe Fuller et Isadora Duncan) et que la danse commencera enfin à être envisagée pour elle-même, à s'affirmer dans son autonomie et rompra – du moins partiellement – avec les représentations précédentes.

Littérature, chroniques, témoignages, issus de l'extérieur, mais aussi parfois de l'intérieur, du champ de la danse, ont contribué à construire et à imposer une vision qui se confond pour nous avec la réalité. Dès les prémices du ballet romantique, un véritable récit mythique de la danse se met en place. Entre le mythe littéraire[2] et le mythe anthropologique. C'est d'abord un récit fondateur de la danse et du ballet qui s'élabore, au travers des "histoires de la danse" (qui sont le plus souvent des histoires de danseuses) qui fleurissent au cours du siècle, surtout dans la seconde moitié. Le XIXe siècle ne s'est pas contenté de construire et d'imposer sa version de l'histoire de la danse de son temps. Il a aussi réélaboré celle des siècles passés, et particulièrement du

[1] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, p. 19.
[2] Voir P. SELLIER, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ".

XVIIIe, construit la légende des ballerines du temps jadis, auréolées des fastes de l'Ancien Régime et de ses supposés libertinages, dont les chroniqueurs sont quasi unanimes à déplorer la disparition. Répétitifs, les portraits et les anecdotes sur Camargo[1], Marie Sallé[2], La Guimard[3], dont les vies sont plus ou moins arrangées pour correspondre aux goûts du jour, en termes de scandales. Citons *Comédiennes d'autrefois* (Arsène Houssaye[4], 1855), *Aventurières et courtisanes* (Roger de Beauvoir[5], 1856), *Les Femmes du diable* (Arsène Houssaye, 1867)[6], *Ces demoiselles de l'Opéra* (Paul Mahalin ou Un vieil abonné, 1887) qui reprend parfois mot pour mot *Comédiennes d'autrefois*, et bien d'autres ; se voulant plus historique, mais néanmoins fortement sujet à caution, le récit consacré à *La Guimard* par Edmond de Goncourt en 1893[7] ; citons encore le ballet *Une aventure de la Guimard* créé à l'Opéra Comique en 1900[8]. La Camargo est l'héroïne de l'une des premières comédies de Musset, *Les Marrons du feu*[9], celle de plusieurs vaudevilles : *La Camargo* ou *l'Opéra en 1750* (1833)[10] par exemple, ou *Le Mari d'une Camargo* (1850)[11] ; elle sera le sujet d'un ballet pantomime en 1898[12], puis en 1901[13] avant d'être l'héroïne de Gabriel le Tainturier Fradin en 1908[14], etc. Les portraits de ces danseuses ne sont parfois même pas situés historiquement, l'auteur se contentant de les faire vivre sous l'Ancien

---

[1] Marie Anne Cupis de Camargo (1710-1770), fit ses débuts à l'Opéra en 1726, où elle fut la rivale de Marie Sallé. Elle fut une danseuse particulièrement virtuose, s'appropriant des pas jusque-là réservés aux hommes. De son vivant déjà, sa vie privée fit beaucoup parler, mais le XIXe siècle en fit un modèle de la danseuse courtisane fastueusement entretenue.

[2] Marie Sallé (vers 1707 – 1756), fit ses débuts à l'Opéra en 1721. Son style épuré et expressif contrastait avec le brillant de Camargo. On ne lui connaît ni protecteur, ni amant, ni mari. Les auteurs du XIXe, avides de figures féminines un peu scandaleuses lui prêteront des "amours saphiques".

[3] Marie-Madeleine Guimard (1743-1816), fut une des danseuses les plus brillantes et célèbre des ballets pantomimes avant la Révolution.

[4] Voir en bibliographie. Arsène HOUSSAYE (1815-1896), homme de lettres et mondain, administrateur général de la Comédie Française de 1849 à 1856, directeur du Théâtre Lyrique en 1875.

[5] Roger de BEAUVOIR, de son vrai nom Eugène-Augustin-Édouard Roger de Bully (1806-1866) fut romancier et auteur dramatique.

[6] Ces "femmes du diable" étant cantatrices ou danseuses de l'Opéra.

[7] E. de GONCOURT, *La Guimard, d'après les registres des Menus Plaisirs, de la bibliothèque de l'Opéra, etc., etc.*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.

[8] Livret : Henri Cain ; chorégraphie : Mariquita ; musique : André Messager.

[9] Publié en 1830 dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Alexandre Dumas remarque dans ses mémoires : "*La* Camargo, cette danseuse belge célébrée par Voltaire, et qui fit les délices de l'Opéra de 1734 à 1751, en est l'héroïne ; mais, il faut le dire, la pauvre fille y est fort calomniée." A. DUMAS, *Mes mémoires, 1830-1833*, p. 522.

[10] Vaudeville en 4 actes de MM. Dupeuty et Fontan, créé au théâtre du Vaudeville en juin 1833.

[11] Vaudeville en deux actes de Laurencin et Arsène de Cey, 1850.

[12] *La Camargo*, ballet pantomime en deux actes et trois tableaux de Judith Gautier et Armand Tonnery, 1898.

[13] *La Camargo*, ballet pantomime en trois tableaux de Fernand Beissier, 1901.

[14] G. LETAINTURIER-FRADIN, *La Camargo : 1710-1770*, Paris, Flammarion, 1908.

Régime[1], et alternent avec des portraits de chanteuses ou de comédiennes dont elles ne se distinguent pas, car il est peu question de métier ou d'art. Grâce à ces ouvrages, c'est l'image d'un XVIIIe dominé par les danseuses, l'image de stars fastueusement entretenues et aux caprices extravagants qui s'est imposée, tandis que le souvenir des "dieux de la danse", des danseurs qui ont été les véritables stars de leur temps était progressivement gommé, et l'histoire de la danse tend parfois à oublier que la danse a été le domaine des hommes avant de devenir celui des femmes.

Du mythe, ce récit collectif, repris de publication en publication, possède encore la structure basée sur des dualités incarnées par la danseuse, figure éthérée ou prostituée, et les personnages mythiques : le rat, la mère du rat, le protecteur, la marcheuse. Il a continué à hanter les imaginaires et imprégner les autres arts, littérature, peinture et sculpture jusqu'à la fin du siècle, et au-delà. Toujours vivant, il est réactualisé dans bien des "histoires de la danse" contemporaines.

La danse fut incontestablement partie intégrante de l'histoire sociale et culturelle du XIXe siècle, et ce même siècle a fondé l'historiographie de la danse ; nous allons chercher maintenant comment la danse a été ultérieurement intégrée à la "grande" histoire du siècle, à son histoire culturelle, et comment l'histoire de la danse a pris en compte l'histoire du siècle.

[1] C'est entre autres le cas de beaucoup de *Femmes du diable* d'Arsène Houssaye.

II La danse dans l'histoire, la danse hors de l'histoire

1. L'histoire du siècle oublie la danse ...

La très forte présence de la danse dans la réalité culturelle au XIXe se confronte à son éviction dans l'histoire qui en est faite au XXe siècle. La quasi-totalité des études historiques, sociologiques ou culturelles sur le XIXe siècle ignore la danse. À peine est-elle mentionnée lorsqu'elle ne peut être évitée, croisant un bal dans la littérature, la peinture de Degas ou la figure de Salomé. La danse disparaît même des études où elle devrait figurer de plein droit. Dans l'introduction de son livre particulièrement bien documenté sur les comédiennes[1], Anne Martin-Fugier précise qu'elle s'intéressera également aux danseuses, qui n'apparaissent cependant que par de brèves allusions. Le ballet est à peine mentionné dans les *Regards sur l'Opéra Comique : trois siècles de vie théâtrale*[2], paru en 2002 ; pourtant, ce fut aussi, à partir de 1898 et de la direction d'Albert Carré, un lieu incontournable de la danse, abritant une troupe. On aurait pu s'attendre à ce que l'histoire des femmes s'intéresse davantage à la danse, en raison de l'importance de "la" danseuse comme archétype de "la" femme, pour la personnalité des grandes ballerines romantiques, pour l'apparition des premières chorégraphes, et, bien sûr, pour les pionnières de la danse moderne, qui, en créant un nouvel art, de nouvelles théories sur l'art, et au travers de leurs actions comme de leurs prises de position féministes, ont marqué l'histoire des femmes. Or il n'en n'est rien ; s'il est question de littérature, de peinture, d'opéra, la danse demeure dans l'ombre. Ainsi par exemple, dans les volumes de l'*Histoire des femmes* consacrés aux XIXe et XXe siècles[3], la danse occupe moins de place que la mode ; Fanny Elssler n'est pas mentionnée ; Marie Taglioni (deux occurrences dans le texte et une image) est citée avec Carlotta Grisi parmi les femmes du monde du spectacle qui "s'exhibèrent"[4] et portèrent "l'idéal de la féminité désincarnée à son sommet"[5] ; Carlotta Grisi (trois occurrences), dans les mêmes rôles que la précédente et donc confondue dans une image générique de "danseuse", est en outre présentée comme "maîtresse du chorégraphe Jules Perrot"[6]. Le sort réservé à Loïe Fuller et Isadora Duncan, figures

---

[1] A. MARTIN-FUGIER, *Comédienne - De Melle Mars à Sarah Bernhard*.
[2] R. LEGRAND, N. WILD, *Regards sur l'Opéra comique : trois siècles de vie théâtrale*.
[3] G. DUBY, M. PERROT (Dir.), *Histoire des femmes – Tome 4 : Le XIXe siècle* ; *Histoire des femmes – Tome 5 : Le XXe siècle*.
[4] A. HIGONNET, "Femmes et images – Apparences, loisirs, subsistance", p. 266.
[5] A. HIGONNET, "Femmes et images – Représentations", p. 301.
[6] A. HIGONNET, "Femmes et images – Apparences, loisirs, subsistance", p. 272.

pourtant incontournables d'artistes novatrices, féministes qui plus est, n'est pas meilleur. La première n'est pas mentionnée, et la seconde n'est évoquée (deux occurrences) que pour avoir démodé le tutu et les chaussons[1], pour avoir rejeté les contraintes du ballet classique et adopté "un lyrisme sans entrave"[2] ; rien sur ses créations, et l'assignation implicite à un féminin lyrique, "sans entrave". Les rares fois où les danseuses sont convoquées, ce n'est ni comme artistes, ni comme créatrices, ni comme travailleuses, mais comme supports/victimes de l'imaginaire masculin, ou initiant la mode, ce qui ne fait que réassurer les discours du XIXe siècle.

On pourrait multiplier les exemples, déceptions renouvelées : la danse et les danseuses ne sont que de pâles fantômes dans les ouvrages historiques, tandis que les mythes, eux, occupent toujours une place démesurée. Que d'écrits sur Salomé qui ne s'interrogent ni sur la danse ni sur la place symbolique des danseuses. La danse reste un art considéré comme mineur et sans connexions importantes avec la société, les danseuses demeurent réduites à des images stéréotypées, auxquelles on ne consacre, dans le meilleur des cas, que quelques mots, souvent pour reconduire les schémas du XIXe siècle, les posant tantôt en icônes de la féminité victorieuse, tantôt en victimes passives de la société.

2. … et l'histoire de la danse se fait sans l'histoire du siècle.

L'histoire de la danse, de son côté, ne s'est guère préoccupée de revendiquer une place dans l'histoire socioculturelle du siècle, ni d'examiner les liens qu'elle entretient avec elle. Et d'ailleurs, de quelles "histoires de la danse" concernant le XIXe siècle disposons-nous en France ? Très peu d'ouvrages. On pourrait établir une typologie avec deux pôles, qui semblent s'opposer dans leurs méthodes, mais se rejoignent dans leurs contenus. D'une part des histoires, des récits essentiellement destinés à un large public, où l'on voit finalement très peu de danse, mais beaucoup de danseuses, de rêves en tutus et diadèmes et la vie des coulisses ; et d'autre part des études factuelles, très documentées, mais qui délivrent souvent des séries de faits fractionnés, étroitement cadrés, non hiérarchisés, reprenant souvent les mêmes présupposés que les précédentes. Les ouvrages qui servent de références pour les étudiant-e-s comme pour le grand public donnent des informations précises : dates de création des ballets, dates de naissance et de mort des artistes, … (variant parfois

[1] Y. KNIBIEHLER, "Corps et cœurs", p. 356.
[2] A. HIGONNET, "Femmes, images et représentations", p. 318.

cependant d'un ouvrage à l'autre), mais aussi des informations dont le choix et la présentation demeurent contraints par une certaine vision stéréotypée de la danse, qu'ils contribuent ainsi à renforcer. La précision du récit peut donner l'illusion d'une reconstitution minutieuse, complète et objective. Mais en l'absence de questionnement initial, de perspective, de contextualisation, c'est une vision partielle et partiale d'une histoire de la danse, déconnectée du monde où elle prend place, et déconnectée des autres facettes et perspectives de sa propre histoire, qui est délivrée.

Ces histoires entérinent le récit mythique : surgissement du ballet romantique, ouverture du foyer de la danse de l'Opéra aux abonnés, rivalité Taglioni-Elssler, prostitution au foyer, prise de pouvoir des ballerines (surtout des étrangères) et éviction des danseurs, décadence du ballet en France (parfois étendue à l'Occident) dans la seconde moitié du siècle ; puis le récit devient flou, avant de retrouver un terrain ferme avec l'arrivée des Ballets russes en 1909. Un aperçu de la table des matières de deux ouvrages parmi les plus utilisés, et qui sont loin d'être les moins rigoureux :

Marie-Françoise Christout, dans son livre *Le Ballet occidental – Naissance et métamorphose XVIe – XXe siècle*, consacre le chapitre IV à "Une révolution poétique : le ballet romantique" (pp. 59-79), avec comme paragraphes : "Une esthétique fondée sur l'envol" (p. 59), "Marie Taglioni : La Sylphide" (p. 60), "Triomphe du ballet à l'Opéra de Paris" (p. 63), "Règne des ballerines étrangères servies par les chorégraphes français" (p. 68), puis les pp. 73-79 sont consacrées à La Grande-Bretagne, au Danemark, à l'Italie et à la Russie, et le chapitre V au "Déclin progressif du ballet en occident" (p. 80) ; les deux chapitres suivants traitent du ballet en Russie et de "Diaghilev, ses émules et ses héritiers".

Paul Bourcier, dans son chapitre 7 de l'*Histoire de la danse en occident*, intitulé "La danse romantique" (pp. 189-210), évoque : "La technique romantique 'le style de l'âme' " (p. 191), "La Sylphide" (p. 192), "Giselle" (p. 195), "Les grandes danseuses romantiques" avec Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi (p. 197), puis "Le coma prolongé de la danse à l'Opéra" (p. 201) et "L'expansion de la danse française à l'étranger" (p. 202), enfin "La doctrine académique" (p. 208). Le chapitre suivant consacré au néoclassique s'ouvre sur "les Ballets russes de Diaghilev".

Plusieurs convergences sont à relever, significatives. Le peu de place accordée à questionner l'esthétique romantique (une page dans les deux cas) et l'absence d'interrogation sur l'appellation "ballet romantique" en elle-même ; la focalisation sur

les danseuses les plus connues, souvent qualifiée en reprenant les termes utilisés au XIXe siècle ("la chaste Taglioni"[1]) ; l'affirmation d'un "déclin progressif du ballet en occident" (où l'on notera que si, pour Walter Benjamin, Paris est la capitale du XIXe siècle[2], pour les historien-ne-s de la danse, l'Opéra y est même capitale de tout l'Occident), déclin assimilé à un coma, une décadence, une déliquescence… de la danse en général ; une insistance sur la prévalence des ballerines étrangères (le "règne des ballerines étrangères servies par les chorégraphes français") qui frôle la stigmatisation (surtout des Italiennes). Paul Bourcier, oubliant de mentionner les grandes ballerines françaises (moins nombreuses il est vrai, mais néanmoins présentes, telle Léontine Beaugrand ou Julia Subra), cite une dizaine de danseuses étrangères (dont, pour faire bonne mesure, Giuseppina Bozzacchi qui, malgré ses origines était un pur produit de l'école française), pour conclure que "l'Opéra dut même chercher ses grandes étoiles à l'étranger […] C'est dire en quel état de déliquescence étaient tombés la danse et le ballet français"[3]. Rien concernant le statut social des danseuses issues de l'école de l'Opéra, les modes de recrutement, les rémunérations, qui puisse situer le phénomène, l'expliquer ou lui donner un sens, autre que celui de cette pseudo déliquescence du ballet français. Involontairement, ces récits entérinent les idéologies de l'époque. Rien à proprement parler n'est faux, mais tout est sélectionné, orienté en fonction d'une certaine vision préétablie.

Ces deux exemples illustrent les grandes lignes et les grands manques de nos histoires de la danse au XIXe siècle, dont je relèverai quelques caractéristiques :

- Tout d'abord et dans la très grande majorité des cas, cette histoire est centrée, dans le temps, sur le ballet romantique, et dans l'espace, sur l'Opéra de Paris. Il est vrai que cette institution détint à Paris un privilège pour la danse depuis les décrets napoléoniens de 1806 et 1807 jusqu'en 1864, qu'elle a également focalisé l'imaginaire du siècle, et aussi que les sources y sont plus nombreuses et d'accès plus facile. Mais on ne saurait oublier que cette focalisation exclusive a poussé dans l'oubli des pans entiers de l'histoire de la danse scénique, surtout dans le dernier quart du siècle, où on assiste à une prolifération de styles et d'expérimentations diverses. Une histoire de la danse à cette période ne peut faire l'impasse sur le foisonnement chorégraphique qui

---

[1] M.-F. CHRISTOUT, *Le Ballet occidental – Naissance et métamorphose XVIe – XXe siècle*, p. 68.
[2] W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle*, 1939.
[3] P. BOURCIER, *Histoire de la danse en occident*, p. 201.

s'y manifeste. Et une histoire de la danse au XIXe siècle ne peut se limiter à celle du ballet romantique, quelle qu'en soit l'importance. Le choix d'un cadrage sur le ballet académique à l'Opéra s'inscrit dans la perspective historiographique qui, de façon générale et pas exclusivement en danse, privilégie le "grand art", c'est-à-dire celui qui est diffusé dans des lieux prestigieux d'une part, ou alors celui qui est valorisé par une élite intellectuelle et avant-gardiste, de l'autre, délaissant toute une production, jugée mineure ou populaire qui, pourtant, fournit bien souvent le terreau d'où émergent de véritables innovations et parfois même les avant-gardes. Il semble aussi difficile d'aborder l'histoire de la danse scénique dans ce siècle, sans l'arrière-plan que constituent les danses de société, nous l'avons évoqué.

Il faut aussi admettre, dans cette focalisation, l'existence d'un certain chauvinisme qui, de Louis XIV à nos jours, considère l'Opéra comme un fleuron de la culture française, devant surpasser les autres lieux ou écoles. À ce propos, un très récent ouvrage collectif, se voulant historique, a été intitulé *Le Ballet de l'Opéra, trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*[1], titre qui a provoqué mécontentement et réaction de la part de quelques chercheuses en danse ayant collaboré à l'ouvrage[2].

- Les études restent fragmentaires, engendrant des coupures dans les connaissances ; le lien entre les différentes danses, leurs lieux et leurs histoires, entre les différentes périodes est bien rarement établi. Ignorant grandement la Restauration comme le second XIXe siècle, le récit construit ainsi une sorte de mythe de l'âge d'or du ballet (1830-1850), en droite ligne avec les récits que le siècle élaborait sur lui-même. Le "cadrage" souvent exclusif sur la période 1830-1850 ne permet pas d'avoir une vue de la continuité historique, artistique, administrative aussi. D'autant qu'il n'interroge pas l'influence des évènements politiques (comme les révolutions de 1830 et de 1848, par exemple) sur les conditions d'exercice des professions de la danse, sur les thèmes et esthétiques privilégiés et encore sur les représentations collectives de la danse et de ses interprètes.

Beaucoup de points "charnières" demeurent incertains : le ballet romantique semble jaillir tel l'Aphrodite de Botticelli dans toute sa splendeur, sans que rien ne l'ait annoncé ; on en reste à l'idée que l'Opéra est demeuré sous la direction d'un

---

[1] M. AUCLAIR, C. GHRISTI (Dir.), *Le Ballet de l'Opéra, trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*.
[2] E. DELATTRE-DESTEMBERG, M. GLON, V. OLIVESI, "Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques", article mis en ligne le 9 décembre 2013 sur le carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse, URL : http://ahcdanse.hypotheses.org/ consulté le 5 février 2014.

administrateur privé à partir de la nomination de Véron (alors qu'il est redevenu propriété de l'Empire entre 1854 et 1866, avant de retourner au privé) ; surtout, l'histoire de la danse semble s'interrompre, perdre sa consistance vers 1850, pour laisser place à l'énumération de quelques ballets, ballerines et chorégraphes, et ne retrouve un propos structuré qu'avec l'arrivée des Ballets russes. La perspective choisie n'est pas dénuée d'idéologie, peut-être inconsciente, si l'on considère que l'histoire oubliée de la danse dans le dernier quart du siècle, non seulement s'est faite dans des lieux considérés comme populaires, mais que ce sont aussi des femmes, maîtresses de ballets dans ces lieux qui l'ont faite. Les Ballets russes ont restauré un certain prestige de la danse académique, et aussi, tou-te-s les historien-ne-s le soulignent, celui de la danse masculine.

Autre segmentation : l'histoire des débuts de la danse moderne est presque toujours présentée de façon indépendante de celle du ballet, comme si ces deux histoires n'étaient pas interdépendantes, ne s'étaient pas faites dans des lieux voisins, voire dans les mêmes lieux, en grande partie devant les mêmes publics. La danse moderne constitue incontestablement un bouleversement total, mais elle s'inscrit dans la chronologie d'une histoire générale de la danse théâtrale et dans une époque dont il importe de saisir les composantes.

- Le récit des faits est souvent biaisé de deux manières : d'une part en entérinant le discours de l'époque, donc l'idéologie qui le produisit, d'autre part en évitant la contextualisation. Tout un travail de mise en relation entre l'histoire de la danse, l'histoire des représentations et l'histoire sociale demeure à entreprendre. Jusqu'à ces dernières années, si les études françaises les plus sérieuses apportaient de multiples informations factuelles, elles interrogeaient rarement les contextes, et posaient donc implicitement une histoire de la danse qui aurait été autonome. Comme si, dans le même temps, la société n'avait pas connu deux empires, trois royautés, deux républiques, deux révolutions, un coup d'État, la révolution industrielle, sans compter les guerres, la Commune, etc. Comme si la société n'avait pas généré des champs de contraintes et de possibilités pour la création chorégraphique, n'avait pas orienté les attentes du public ; comment expliquer ces ballets mettant en scène des groupes de femmes guerrières dans les années 1830, sans tenir compte de la place des femmes dans la révolution de Juillet et du saint-simonisme[1] ? Les structures sociales changent

[1] *La Révolte des Femmes* ou *La Révolte au sérail* (1833), *Brezilia* ou *La Tribu des femmes* (1835), mais aussi les wilis de *Giselle* (1841).

radicalement au XIXe. Une nouvelle classe, la bourgeoisie, et une nouvelle élite, les artistes, s'imposent. Et pour chacune de ces catégories, de façon évolutive au cours du siècle, la danse sera un enjeu. Ce sont elles qui lui assigneront des cadres et qui en construiront des représentations, au détriment de sa propre mémoire. L'histoire de la danse et de ses esthétiques est intrinsèquement liée à celle d'une époque particulièrement complexe, où s'élaborent de nouvelles normes dans le champ de l'esthétique comme dans celui du politique : rapports entre les sexes, rapports de classes, qu'il faut analyser pour comprendre ce qui s'est joué dans le champ de la danse.

Une histoire de la danse purement factuelle ou purement esthétique n'a guère d'intérêt. Surtout, en évitant de se poser au préalable des questions, elle entérine un certain nombre de présupposés. On glose beaucoup sur le triomphe des ballerines et l'éviction des danseurs, sans s'interroger sur la réalité de la chose (plus nuancée), sur les transitions, ni surtout sur les causes – certes complexes – de cette évolution. On évoque le succès du ballet romantique, puis la décadence de l'Opéra, mais on cherche en vain des travaux sur l'évolution du public de ballet au cours du siècle, particulièrement importante et signifiante, qui conditionne des changements dans les horizons d'attente[1]. Il y a bien peu d'études portant sur les salaires et conditions de vie des danseuses et des danseurs, sur les règlements des théâtres, l'évolution de la censure... Les quelques études existantes provenaient, jusqu'à une époque très récente (fin des années 2000) de disciplines extérieures à la danse.

3. Raccourcis et jeux de miroir

Alors que, de nos jours, les historiens reprochent à la "grande histoire" d'avoir fait fi de l'histoire des représentations, on pourrait à l'inverse reprocher à l'histoire de la danse de s'être confondue avec l'histoire de ses représentations, et la plupart de celles-ci ont été construites au XIXe siècle par les récits plus ou moins romancés d'une frange de la population autorisée : journalistes, écrivains, riches oisifs, poètes, peintres, … Ce sont eux qui ont imposé leur vision de la danse et de son monde, à un "grand public", qui persiste à voir la *Nana* de Zola (1880) comme l'exemple de la danseuse prostituée, oubliant que Nana n'est qu'un personnage de roman, comédienne de surcroît et non danseuse ; tandis que la vision, au combien imprégnée d'idéologie, de Degas sur les

[1] À l'exception d'un travail centré sur les publics de la seconde moitié du siècle E. BERNARD, "L'évolution du public d'Opéra de 1860 à 1880".

danseuses passe pour un témoignage naturaliste, attestant de réalités historiques.

L'histoire de la danse au XIXe résulte d'un jeu de miroirs et d'un empilement de récits se cautionnant mutuellement. Des faits et des opinions ont ainsi été répétés d'étude en étude, sans plus être mis en question, et ont acquis de plus en plus de légitimité. Un détail anecdotique, certes, mais révélateur. Le célèbre ballet romantique *Giselle*, dont le livret fut écrit par Théophile Gautier (en collaboration avec Jules Vernoy de Saint-Georges) fait référence à la légende des wilis ; il est de notoriété publique – du moins dans les écrits un peu spécialisés – qu'il s'agit d'une légende allemande[1] que Théophile Gautier avait trouvée chez Heinrich Heine. C'est ce que nous pensons, parce que le XIXe le pensait, et il le pensait parce que Gautier l'avait écrit. Or si l'on remonte à la source[2], Heine relatait en fait une tradition slave, et non pas allemande, trouvée chez une poétesse autrichienne[3]. Le détail n'est pas important en soi, mais se révèle intéressant si l'on veut étudier, par exemple, comment le romantisme français reconstruisit le romantisme allemand (ce que Heinrich Heine reprochait précisément à l'ouvrage *De l'Allemagne* de Madame de Staël), et comment nous entérinons ces reconstitutions.

Il importe donc de comprendre sur quelles bases, quelles sources et avec quelles distorsions l'histoire de la danse s'est construite et transmise. Ces distorsions proviennent, entre autres, des raccourcis qui non seulement tendent à confondre les représentations littéraires ou picturales avec la réalité, mais aussi à condenser tout le siècle en quelques images, examinant le temps de Gautier avec les jumelles de Zola ou de Lorrain. Si la réalité de la danse et des danseuses romantiques est voilée par les représentations de la période romantique, celles-ci sont à leur tour voilées par les représentations que la fin-de-siècle donnera du romantisme. Et là-dessus vient se rajouter la vision dépréciative que les tenants de la danse moderne[4] ont, pour des raisons aisément compréhensibles, véhiculée sur une danse, qui n'était déjà plus, depuis longtemps, le ballet romantique.

---

[1] Le livret de *Giselle* est ainsi "inspiré d'une légende allemande de Henri Heine" (I. GINOT, M. MICHEL, *La Danse au XXe siècle*, p. 20).

[2] H. HEINE, *De l'Allemagne*. Le chapitre "Traditions populaires" correspond à *Elementargeister* publié au printemps 1837.

[3] Selon H. HEINE, la légende des wilis, présente dans une partie de l'Autriche, aurait une origine slave (*De l'Allemagne*, pp. 309-310). Heine avait probablement emprunté le thème à un poème de Therese von Artner paru à Vienne en 1822, intitulé *Danse des Wilis. Légende slave*. *Ibid*., note 9 p. 533.

[4] Par "moderne", j'entends la danse qui s'est développée à l'orée du XXe siècle, dans le sillage d'Isadora Duncan notamment, et qui s'est construite esthétiquement et pédagogiquement sur un rejet violent de la tradition académique.

Ainsi, l'histoire de la danse, quelle que soit la période considérée, est objet multidimensionnel qui nécessite des approches multiples, chaque facette interférant avec les autres : l'esthétique (l'esprit de la danse, la technique, la mise en scène, le sujet des ballets, la musique), les règlements des théâtres (qui pouvait programmer quoi, la censure), la formation, les conditions de vie et de travail des danseuses et des danseurs, la place symbolique de la danse dans la société (et dans les différentes couches de cette société), la place des danseuses, qui interfère avec celle des femmes, l'histoire des autres formes de danses. De petites et de grandes questions apparaissent dès que l'on cherche à comprendre ce qui s'est joué, et comment la danse s'est inscrite dans le déroulement de son temps.

L'histoire de la danse en France, et surtout celle qui s'intéresse au XIXe siècle en est sans doute au point où elle doit réfléchir sur la façon dont elle a été constituée. Toute histoire, est, d'une certaine façon, une représentation et une histoire des représentations, mais elle doit impérativement s'attacher à discerner celles-ci des faits, à comprendre les raisons qui amènent à privilégier tel ou tel de ces derniers. Dans le même temps, elle doit s'attacher à rechercher les processus qui ont travaillé et travaillent à l'élaboration des représentations, telles la féminité de la danse, et à leur ancrage dans une mémoire reconstituée. Indépendamment de leur adéquation avec la réalité, les représentations qui se sont construites et ont traversé près de deux siècles ne sont pas le fruit du hasard, ni dénuées de signification ; elles possèdent une cohérence idéologique, un dynamisme spécifique, et le sens dont elles sont porteuses s'imprègne dans la réalité de la danse d'aujourd'hui, qui en vient à se confondre partiellement avec son image.

CHAPITRE 2

REPÈRES HISTORIQUES

AUTOUR DES QUELQUES VINGT ANS DE BALLET ROMANTIQUE

Quand le romantisme apparut et s'inféoda, pour nous exprimer ainsi, en France, dans là littérature dramatique et romancière, la chorégraphie, à son tour, ne voulut pas rester en arrière. Elle laissa là ses ballets mythologiques et allégoriques et s'empara des nouvelles idées...[1]

[1] *L'Indépendant*, 8 décembre 1833.

En France, le Romantisme marqua la danse plus tardivement que les autres arts, *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand paraît en 1802, *Le Radeau de la méduse* de Géricault date de 1819, mais, plus proche de l'iconographie du ballet romantique, Girodet peint la mise au tombeau d'Atala en 1808. S'annonçant dès la période napoléonienne, le romantisme français fera entrer la danse dans une nouvelle ère à partir de 1831-1832, modifiant durablement sa technique, la conception du ballet, son statut ; le règne du ballet romantique en France sera bref, une vingtaine d'années, pourtant il imposera des représentations de la danse, des danseuses et des danseurs qui perdurent aujourd'hui.

Le récit historique nous présente souvent le surgissement du ballet romantique dans sa forme achevée et paradigmatique avec *La Sylphide* en 1832. En réalité, il n'y eut ni bouleversement total ni apparition soudaine d'une nouvelle esthétique. *La Sylphide* constituait plutôt une sorte d'aboutissement, de chef-d'œuvre. Le succès de ce ballet, précédé un an plus tôt par *Le Ballet des nonnes* de l'opéra *Robert le diable*, résulte de la conjonction de talents brillants (Filippo Taglioni, Marie Taglioni, Pierre Ciceri pour les décors, Eugène Lami pour les costumes, …), intervenant à une période clé de la sensibilité d'une époque, dans un contexte social particulier, les débuts de la monarchie de Juillet. *La Sylphide*, en partie conçue selon des critères de rentabilité, est arrivée au moment le plus juste pour incarner le rêve du public qu'elle devait séduire en 1832[1]. Comme le souligne Pierre Bourdieu, une révolution artistique réussie "est le produit de la rencontre entre deux processus, relativement indépendants, qui surviennent dans le champ et hors du champ." [2] Les nouveautés du ballet romantique ont séduit, parfois heurté une partie des spectateurs, mais se sont imposées grâce aux bouleversements sociaux et politiques qui généraient un nouveau public, de nouveaux modes de production, de nouvelles valeurs, dont l'esthétique et les livrets de ballets porteront la trace.

Le courant qui préfigure le ballet romantique remonte au début du siècle. Les périodes postrévolutionnaire et préromantique, relativement peu étudiées par l'histoire de la danse, constituent des périodes charnières où, au sein d'une société en profonde mutation, le ballet amorce un grand tournant, dans sa structure, sa technique, ses représentations. Le ballet narratif triomphe, et l'influence de Noverre demeure forte. Ses *Lettres sur la danse* (1760) avaient eu un retentissement considérable, promouvant

---

[1] Voir S. JACQ-MIOCHE, "*La Sylphide* : un ballet novateur sans renouveau ?".
[2] P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 352

le *ballet d'action*[1]. Pour Noverre, la danse doit exprimer les passions humaines[2], la virtuosité n'est pas une fin en soi, mais le moyen de cette expression ; la danse doit être centrale : il supprime les masques, les costumes qui nuisent au mouvement sont allégés. Il conçoit le rôle du "compositeur de danse"[3], comme celui d'un créateur complet qui ne doit pas se cantonner à régler des pas, mais concevoir le spectacle dans son ensemble, ses décors, ses costumes, et collaborer à la musique. De telles idées laisseront des traces sensibles dans la conception du ballet romantique. Toutefois, en partie par désir de légitimer la danse, Noverre plie encore le ballet aux règles narratives du théâtre et surtout de l'Opéra. Ce n'est qu'avec le ballet romantique que la danse amorcera son parcours vers l'autonomie, vers une indépendance par rapport au texte, et que la distinction entre danse et pantomime, pourtant réunies au sein des ballets-pantomimes, sera de plus en plus affirmée.

Dans la période préromantique, le ballet est souvent prétexte à de brillantes performances, ou constitue un divertissement fondé sur une narration simple, des intrigues aisément compréhensibles du public[4]. Les sujets graves, épiques ou psychologiques, n'ont guère de succès. Par contre, les histoires à l'antique ou paysannes plaisent tout particulièrement[5]. Affirmant son peu d'estime pour l'esthétique préromantique, Théophile Gautier évoque après avoir assisté à une reprise de *Nina* ou *la Folle par amour* (de 1813), "la sentimentalité niaise de ces époques reculées" et "ce pauvre ballet aussi fané que les décorations devant lesquelles on l'a représenté."[6] Toutefois, nous verrons que, même à cette période, le ballet commence à prendre de nouvelles orientations.

---

[1] Les *Lettres sur la danse*, publiées en France, connaissent une vaste diffusion en Angleterre, en Autriche et en Russie. Le ballet d'action demeurera bien plus longtemps le modèle en Italie qu'en France et dans le reste de l'Europe.

[2] Voir J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, Lettre XXII, "De l'accord du geste avec la pensée et les mouvements de l'âme".

[3] Le terme de chorégraphe signifie encore, chez Noverre, celui qui note la danse.

[4] Sur cette période, voir, entre autres, S. JACQ-MIOCHE, "Danseurs et ballerines durant la genèse parisienne du ballet romantique (1820-1832)", M. MICHELLE, "Avant Giselle : le ballet pré-romantique".

[5] *La Fille mal gardée* de Dauberval (1789) est demeurée une œuvre majeure, toujours au répertoire aujourd'hui. Elle a été remontée dans une nouvelle chorégraphie par Frederick Ashton en 1960 au Royal Ballet.

[6] T. GAUTIER, *La Presse*, 3 février 1840.

I Le cadre

1. L'Opéra de Paris, ou Académie de musique[1]

Après l'assassinat du duc de Berry, neveu du roi, à sa sortie de l'Opéra rue de Louvois en 1820[2], l'Opéra fut installé le 16 août 1821 rue Le Peletier[3], et y demeura jusqu'à son incendie en 1873. La construction déjà engagée du Palais Garnier fut alors accélérée, et l'Opéra Garnier inauguré en 1875.

1.1 Le privilège de la danse

Durant la première moitié du siècle, l'Opéra détint le quasi-monopole du ballet à Paris. Trois décrets de 1806 et 1807, signés par Napoléon, limitaient considérablement le nombre de théâtres à Paris (au nombre de neuf[4]), et déterminaient les genres propres à chaque établissement[5]. Beaucoup de salles fermèrent, ou furent contraintes à abandonner le nom de "théâtre" et à se consacrer à des spectacles mineurs, forains, pantomimes, etc. L'exclusivité du répertoire de l'Opéra est indiquée dans l'arrêté du 25 avril 1807[6] :

> *Article 1.* Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse : son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets, qui ont paru depuis son établissement en 1646. Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique et les ballets du genre noble et gracieux : tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie ou dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros.
>
> Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie.
>
> *Article 2.* Aucun des airs, romances et morceaux de musique qui auront été exécutés sur les théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ne pourront, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires, être transportés sur un autre théâtre de la capitale, même avec des modifications

---

[1] L'appellation officielle de l'Opéra fut Académie royale de musique sous l'ancien régime ; l'appellation varia par la suite : Théâtre national de la République et des arts pendant la Révolution, Théâtre des Arts puis Académie impériale de musique sous l'Empire, Académie royale de musique sous la Restauration et la Monarchie de Juillet (avec un bref retour du 22 mars au 9 juillet 1815 à l'Académie Impériale). L'Opéra devint Théâtre de la Nation le 16 février 1848, puis Opéra-Théâtre de la Nation le 29 mars, Académie impériale de musique sous le Second Empire, Théâtre national de l'Opéra sous la Troisième République.

[2] L'archevêque de Paris avait demandé la fermeture de l'établissement où les derniers sacrements avaient été administrés au duc.

[3] Sur cette salle, construite par Debert, voir C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, pp. 66-73.

[4] En 1807, le Théâtre-Français, l'Odéon, l'Opéra, l'Opéra-Comique, l'Opéra-Bouffe, le Vaudeville, les Variétés, la Gaîté et l'Ambigu-comique.

[5] Voir N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, pp. 9-19.

[6] Cité dans N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, p. 308.

> dans les accompagnements, que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage dont ces morceaux font partie.

Ce décret, on le voit, non seulement instaure un monopole de l'Opéra sur la danse, mais impose également des thématiques conformes à l'esprit de l'Empire, qui seront celles du ballet jusqu'au renouveau romantique : des thèmes "puisés dans la mythologie ou dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros", "des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie".

On conçoit, dans ces conditions, que la suprématie de l'Opéra durant la première partie du siècle ait été assurée, puisqu'il était quasiment le seul lieu où se créaient des ballets ; un peu concurrencé cependant par quelques théâtres secondaires privés, principalement le théâtre de la Porte Saint-Martin, fermé en 1806-1807, mais qui reçut un privilège en 1814. Ce théâtre disposait d'un important corps de ballet, et produisit de grands ballets préromantiques innovants entre 1814 et 1830, avec des artistes de talent comme les Blache, père et fils, ou encore Jean Coralli, maître de ballet à partir de 1825 ; sous la monarchie de Juillet cependant, la Porte Saint-Martin fut éclipsé par l'Opéra. La Restauration autorisa encore l'ouverture de quelques théâtres, de même que la monarchie de Juillet qui se montra peu regardante, à ses débuts, sur les genres exploités et supprima la censure, pour la rétablir après 1835.

En 1856, le maître de ballet Arthur Saint-Léon rendait le monopole exercé par l'Opéra responsable du peu de place réservée à la danse dans le monde du spectacle ; il regrettait que sur les vingt-quatre théâtres parisiens, seul l'Opéra possède un ballet régulier, et que, malgré le fait qu'un privilège pour le genre – c'est-à-dire la possibilité de diffuser des ballets – soit accordé au théâtre de la Porte Saint Martin,

> ce théâtre se contente d'en jouir tacitement sans l'exploiter, ou du moins ne l'exploite que rarement et toujours accessoirement. C'est en vain que quelques directeurs ont sollicité un privilège de ballet dans la véritable acception du mot, la seule concession faite jusqu'à ce jour, c'est l'autorisation d'introduire *un divertissement*, spectacle chorégraphique stérile dénué d'intérêt, monotone et qui est à la danse ce que le concert est à l'opéra[1].

Il faudra attendre 1864 et le Second Empire pour qu'un décret libéralise l'entreprise théâtrale, et permette de construire et d'exploiter un théâtre en donnant tous les genres, y compris l'ancien répertoire, sans autorisation administrative. À partir de ce moment, les lieux de danse se multiplieront dans la capitale, amenant un

[1] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, pp. 3-4.

foisonnement de nouveaux spectacles[1].

1.2 L'administration et le cadre : les changements opérés par la monarchie de Juillet

Sous la Restauration, l'Opéra de Paris, qui dépendait de la Maison du roi et non pas du Ministère de l'intérieur comme les autres théâtres[2], était financé simultanément par une redevance payée par les lieux de spectacles et de divertissements[3], par une subvention en augmentation depuis le début du siècle et par la cassette royale qui comblait les déficits constants, malgré l'augmentation du nombre des abonnés[4]. Les recettes propres (abonnements, entrées pour les spectacles, entrées pour les bals publics, ventes de produits divers) étaient plus qu'insuffisantes, en partie en raison de la quantité de billets de faveur, l'élite parisienne payant rarement ses places[5]. L'Opéra assurait une fonction de prestige, dans la lignée de l'Ancien Régime. Plus encore que les autres grands théâtres, comme la Comédie française, l'établissement était alors le rempart d'un élitisme conservateur, peu soucieux de l'évolution des goûts du public. Face à lui, les théâtres des boulevards affichaient une image beaucoup plus démocratique et beaucoup plus moderne, en prise avec les aspirations nouvelles du public, les innovations techniques et esthétiques.

"Vers 1825 – écrit Jane Fulcher –, l'Académie Royale de Musique était devenue le symbole de privilèges indéfendables, le bastion d'une culture antiquisante au service d'un régime anachronique."[6] Les critiques de cette institution surannée se faisaient de plus en plus entendre, et le nouveau gouvernement de la monarchie de Juillet fut placé devant la nécessité de renouveler l'image de l'Opéra pour en faire de nouveau le symbole de l'État, mais d'un État moderne, prospère, tourné vers l'avenir, tout en évitant une quelconque contestation du pouvoir. De profondes transformations

---

[1] Voir R. FÉRET, "Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale" et G. FAYE, "Le renouvellement des salles de théâtre à Paris après le décret de 1864".

[2] J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, p. 18.

[3] Depuis Napoléon en 1811 (décret sur la redevance au profit de l'Opéra) et sous la Restauration, l'Opéra était financé pour partie par une redevance payée par les théâtres et lieux de spectacles dans l'enceinte de Paris (concerts, bals, bals masqués, panoramas, etc.), à l'exception des Théâtre Français, Opéra Comique et Odéon. Sous l'Empire, les sommes nécessaires à son fonctionnement étaient en outre prélevées sur divers fonds spéciaux. Voir L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III, p. 96-102.

[4] La pratique de l'abonnement remontait à la fin du XVIIIe siècle, et l'Opéra avait été pionnier en la matière.

[5] Sur la répartition des ressources de l'Opéra de 1785 à 1860, voir D. LEROY, "Socio-économie du grand opéra parisien", pp. 42-43.

[6] J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, p. 21.

marquèrent le répertoire, avec notamment l'avènement du grand opéra[1] et du ballet romantique, marquèrent aussi la technologie, avec l'adoption de machineries et d'effets empruntés au Boulevard. Elles furent rendues possibles par les réformes dans le mode d'administration de l'Opéra.

En 1831, après le solde de son déficit[2], l'Opéra fut retiré de la liste civile et placé sous le contrôle du Ministère de l'intérieur, comme les autres théâtres. Il fut mis en régie, devint une entreprise subventionnée mixte, concédée à un directeur entrepreneur qui en eut la responsabilité financière et dut assumer pertes et profits. Il conservait une subvention importante et dégressive, de 810 000 francs en 1831, 765 000 en 1832, 670 000 les années suivantes[3]. Le premier administrateur de l'Opéra, de 1831 à 1835, fut le docteur Louis Véron[4], alors âgé de 32 ans. Véron fut cautionné par le marquis d'Aguado[5] qui resta bailleur de fonds de l'Opéra sous l'administration d'Edmond Duponchel et jusqu'à sa propre mort en 1842, qui correspond aussi au départ de Duponchel de la direction. Le contrat de Véron, établi le 1er mars 1831[6], l'engageait pour six ans et comprenait un lourd cahier des charges[7], qui obligeait le directeur à monter chacune des six années de son privilège : 1° Un grand opéra en trois ou cinq actes ; 2° Un grand ballet en trois ou cinq actes ; 3° Deux petits opéras, soit en un acte, soit en deux actes ; 4° Deux petits ballets, soit en un acte, soit en deux actes[8]. Le directeur (administrateur entrepreneur) était placé sous la surveillance d'une

---

[1] Le grand opéra français est un genre dont on peut dater la naissance avec *La Muette de Portici* en 1828, dont les principaux compositeurs furent Auber, Meyerbeer, Halévy et le librettiste le plus sollicité, Scribe. Généralement en 5 actes, traitant de sujets historiques et dramatiques, il se caractérise par le spectaculaire des mises en scène, les rebondissements. Dans la perspective qui est ici la mienne, voir J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, et notamment concernant le tournant de la révolution de Juillet, pp. 17-44.

[2] Une somme de 1 200 000 fut versée par l'État pour céder l'Opéra sans dettes au directeur Véron. D. LEROY, "Socio-économie du grand opéra parisien", p. 43.

[3] *Ibid.*, p. 37.

[4] Médiocre médecin, le docteur Louis Véron (1798-1867) fit fortune en s'associant avec un pharmacien pour exploiter une pâte pectorale. Il abandonna la médecine pour devenir journaliste, fonda *La Revue de Paris* en 1829. Il fut le premier directeur administrateur privé de l'Opéra de Paris, de 1831 à 1835, et le seul à s'y enrichir. Par la suite, il devient directeur et propriétaire du *Constitutionnel*, soutint la politique de Thiers et fut élu député.

[5] Alexandre Marie Aguado était un richissime banquier, exemple-type de parvenu. Voir J.-L. TAMVACO, Édition critique du manuscrit : *Les Cancans de l'Opéra*, Tome 2, pp. 889-890.

[6] Sur les intrigues et les étapes de cette nomination, voir L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. 3, pp. 102-106.

[7] Voir L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. 3, pp. 107-112. À ce cahier des charges s'ajoutèrent par la suite des appendices (pp. 116-122 et 125-129).

[8] *Ibid.*, t. 3, p. 108.

commission, présidée par le duc de Choiseul[1]. La commission était chargée de punir chaque infraction au cahier des charges d'une amende de 1 000 à 5 000 francs[2]. Elle exerçait une étroite surveillance sur le directeur, qui devait la consulter pour chaque décision concernant la vie de l'établissement ; elle contrôlait, entre autres, les livrets des œuvres, les engagements, la réception du public[3].

Tant d'un point de vue politique – pour le nouveau gouvernement – que d'un point de vue économique – pour le nouveau directeur –, il devenait donc nécessaire d'attirer du public payant, de rechercher le succès, de multiplier les abonnés et de leur plaire. "Alors – relate Georges Touchard-Lafosse – l'Opéra, à peu près restauré des désastres qui l'avaient accablé sous la Restauration, marcha d'un pas assez rapide vers le temple de la fortune […]."[4] Véron démontra que l'Opéra pouvait être rentable, ce qui était loin d'être le cas sous la Restauration. À tort ou à raison, on lui a beaucoup reproché son absence de sens artistique, mais tous les chroniqueurs s'accordent à lui reconnaître un sens exceptionnel de l'entreprise que n'ont pas eu ses successeurs, et sans aucun doute un jugement très sûr concernant les goûts et les attentes de son public. Il fut le seul à s'enrichir dans sa fonction.

Dès son intronisation, Véron aurait, selon Charles de Boigne et Alexandre Dumas, reçu du ministre une indemnité (de 40 000 francs selon le premier, de 60 à 80 000 francs selon le second) pour consentir à monter l'opéra *Robert le diable*, dont – soi-disant – il trouvait la musique exécrable, et qui eut pourtant un succès considérable, enrichissant de façon notable le nouveau directeur[5]. En quatre années, celui-ci aurait réalisé de 900 000 à 930 000 francs de bénéfices et il se retira avant la fin de son contrat en 1835, après avoir cédé pour 240 000 francs les dix-huit mois qui lui restaient à Duponchel[6], et en empochant un bénéfice de plus de 2 millions de francs.

---

[1] Art 3. Commission de surveillance auprès de l'Opéra et du conservatoire nommée par le Ministre de l'intérieur : Duc de Choiseul président, Kératy Vice président, Edmond Blanc, Armand Bertin, D'Henneville, Hyppolyte Collard : membres honoraires. Cavé secrétaire. Archives de l'Opéra de Paris, Bibliothèque Musée de l'Opéra, PA 28 février 1831. Cahier des charges de la direction de l'Opéra en régie intéressée.

[2] A. ROYER, *Histoire de l'Opéra*, 1875, pp. 141-142.

[3] J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, pp. 56-58.

[4] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 1, volume 1, p. 27.

[5] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 10 ; A. DUMAS, *Mes mémoires, 1830-1833*, pp. 611-618.

[6] L. ROBIN-CHALLAN, *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, p. 38. Sur les bénéfices du Dr Véron, voir "Les deux entrepreneurs de l'Opéra", *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1836*, pp. 260-264, in J.-L TAMVACO, Édition critique du manuscrit, tome 1, pp. 204-206.

Relatant les aménagements architecturaux et administratifs apportés à l'Opéra dès sa nomination, Véron parle d' "association du luxe et des plaisirs à bon marché"[1]. Début 1831, la salle Le Peletier fut fermée pour restauration. *Le Courrier des théâtres* notait alors : "Le mot de théâtre *fashionable* que nous avons employé l'autre jour en parlant de l'Opéra, paraît devoir être d'une grande exactitude d'après les idées d'embellissement dont il est question."[2] *La Revue musicale* décrit, avec un enthousiasme modéré, la nouvelle salle qui fut inaugurée en juin avec la représentation de *Guillaume Tell* (réduit à 3 actes) et du ballet *la Somnambule* :

> Il est assez indifférent aux progrès de la musique qu'une salle d'opéra soit bien ou mal décorée pourvu qu'on y chante bien que l'orchestre y soit bon, et que les ouvrages qu'on y représente soient dignes d'un spectacle lyrique qu'on dit être le premier de l'Europe, il suffit. Je ne parlerais donc pas des changements qui viennent d'être faits dans la restauration complète de l'Académie Royale de Musique, si parmi les lecteurs de la Revue musicale, il ne se trouvait quelques dames qui sans doute veulent savoir si la nouvelle décoration est favorable à l'effet de leurs charmes et de leurs brillantes toilettes; ce motif doit me décider à dire quelques mots des travaux de M. Lesueur dans la salle de la rue Lepelletier [sic].
>
> Les loges de l'amphithéâtre ont disparu, et l'on a rendu à cette portion de la salle sa première destination et son ancienne distribution. Les premières loges de côté ont été reculées d'un plan et réduites à quatre places, afin de trouver l'emplacement d'une première galerie d'un seul rang. Les loges de rez-de-chaussée, divisées aussi par quatre places sont maintenant closes des côtés et grillées par-devant; enfin, les quatrièmes loges, reculées et grillées, ont permis d'établir en avant une vaste galerie. Des pilastres un peu lourds, et qui rappellent le goût du siècle de Louis XV, garnissent la galerie des premières loges. Le pourtour de tous les autres rangs de loges est en arabesques peintes et dorées sur un fond rouge; l'effet n'en est pas du meilleur goût, mais il est riche. Le fond des loges et des galeries est d'un bleu très clair, qui forme une opposition tranchée avec les devants. Il m'a semblé que cette vive transition du rouge et du bleu pale nuit à l'éclat du teint des femmes. Il serait difficile d'indiquer ce que signifient les figures qu'on a substituées dans le plafond aux divinités mythologiques qui y étaient autrefois ; dans les pendentifs on a représenté les siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV par divers attributs et des figures de femmes colossales aux robustes et noirs attraits, embouchant la trompette de manière à se rendre le visage peu gracieux. Des girandoles attachées aux colonnes et portant des bougies ajoutent à la clarté du lustre[3].

Le chroniqueur concluait : "En somme, bien que je regrette l'ancienne décoration de la salle qui était, selon moi, et plus élégante, et plus simple, et plus

---

[1] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III, p. 115.
[2] *Le Courrier des théâtres*, 5 mars 1831.
[3] *La Revue musicale*, 4 juin 1831, Année 5, tome 11, p. 142.

grande, j'avoue que celle-ci a de l'éclat et produit un effet digne d'un beau spectacle"[1]. Il soulignait aussi les améliorations techniques apportées à l'éclairage.

Sous la Restauration, la Maison du roi disposait d'un grand nombre de loges, et la haute société qui les occupait payait rarement ses places, d'où des recettes très faibles[2]. Nommé administrateur, Véron modifie l'agencement des loges, en multipliant celles "dont le prix réduit pouvait mieux convenir à la fortune et aux habitudes d'économie des nouveaux grands seigneurs du tiers-état, de la nouvelle cour bourgeoise qui allait remplacer celle de Charles X"[3]. Il voulut faire de l'abonnement un critère d'appartenance à la société élégante ; le nombre d'abonnés augmenta considérablement et on dut s'inscrire sur des listes d'attente. L'ouverture du foyer de la danse aux abonnés contribua certainement à en augmenter le nombre. D'après l'étude de Dominique Leroy, les recettes en provenance des abonnements augmentèrent régulièrement de 1821 à 1870 ; elles "dépassent 100 000 francs dès le début de direction de Véron (1831-1835), pour ensuite passer par des paliers moyens décennaux autour de 300 000 francs, puis de 400 000 francs durant la période intermédiaire, et enfin dépasser nettement 500 000 francs à la fin des années 1860."[4] En 1854, l'abonnement comprenant 157 représentations, l'accès libre aux couloirs, salons et au foyer de l'Opéra, coûtait 500 francs par an[5].

À partir de 1830, l'Opéra devint un lieu mondain très couru par le tout-Paris. De grandes œuvres furent montées. Le ballet romantique d'un côté, le grand opéra de l'autre s'imposèrent. Entre 1831 et 1835, Véron fit représenter cinq grands opéras : *Robert le Diable*, *Gustave III*, *Ali-Baba*, *Don Juan*, *La Juive*, auxquels s'ajoutent *Le Philtre* et *Le Serment*, quatre ballets : *La Sylphide*, *Nathalie ou la laitière suisse*, *La Révolte au sérail*, *La Tempête* et un opéra-ballet, *La Tentation*. L'Opéra donnait en général trois ou quatre représentations par semaine, lundi, mercredi, vendredi – jour de gala –, et un dimanche sur deux, auxquelles s'ajoutaient les représentations à bénéfice pour des artistes ; le samedi était le jour du bal de l'Opéra. Dans une soirée, on présentait toujours deux œuvres : soit un opéra ou opéra-ballet long et un ballet court ou des divertissements dansés, soit un ballet long et un opéra court ou des extraits.

Véron fut aussi l'un des premiers à avoir "pressenti la réclame" comme le note

---

[1] *Ibid*.
[2] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III, p. 101.
[3] *Ibid.*, p. 115.
[4] D. LEROY, "Socio-économie du grand opéra parisien", p. 42.
[5] *Ibid.*, p. 43.

Charles de Boigne[1], et chaque succès à l'Opéra fut effectivement soigneusement orchestré par son directeur, comme par exemple la publicité autour de Fanny Elssler, qu'il était allé chercher à Londres en 1833, en faisant croire qu'elle avait été le dernier amour du duc de Reichstadt, mort en 1832.

Mais Véron prit aussi des mesures sociales pour rentabiliser son établissement, qui eurent de lourdes conséquences sur la vie des artistes et, indirectement, sur les productions de l'Opéra : il supprima le système des pensions de retraite en vigueur sous la Restauration pour les nouveaux engagements, mit à la retraite un certain nombre d'artistes (dont les meilleurs danseurs, Albert, Paul, Coulon un peu plus tard), en licencia d'autres (quitte à les réengager, mais sans droit à une pension de retraite). Il diminua les salaires, sauf ceux des premiers sujets, supprima les trois catégories de danseurs : noble, demi-caractère et caractère ou comique, qui avaient chacune deux premiers sujets à sa tête, réduisant ainsi le nombre de ceux-ci. Le *Courrier des théâtres* (sans doute Charles Maurice), ménageant les deux partis, commente ainsi ces mesures :

> Une réduction générale a eu lieu sur tous les traitements de l'Académie royale de musique et de danse. Nous ne sommes pas les derniers à nous en affliger ; mais en même temps nous dirons à ceux qui souffrent que, dans la crise politique où nous sommes, il faut s'estimer heureux d'occuper un emploi, une position quelconque, et de n'être pas *admis à faire valoir* de certains *droits*.[2].

Il témoigne aussi de la vague de mécontentement parmi les artistes :

> Une rumeur va racontant que des artistes remerciés de l'Opéra sans avoir été prévenus six mois d'avance, vont entamer un procès et faire constater par jugement ce droit qui résulte jusqu'à ce jour des règlements de ce théâtre et de l'usage adopté dans tous les autres[3].

Il s'agit certainement des artistes de l'orchestre, les plus nombreux et les plus touchés par les restrictions.

"Dans les bureaux de l'administration comme sur la scène – écrit Nérée Desarbres qui fut secrétaire d'Alphonse Royer quand celui-ci fut nommé directeur de l'Opéra en 1856 –, il semble qu'il y ait de nombreuses trappes par lesquelles paraissent et disparaissent les directeurs."[4] Se succédèrent à la direction de l'Opéra :

---

[1] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 6.
[2] *Le Courrier des théâtres*, 3 avril 1831.
[3] *Le Courrier des théâtres*, 6 avril 1831.
[4] N. DESARBRES, *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868), chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, p. 9.

Louis Véron, journaliste, fondateur de la *Revue de Paris*, nommé directeur entrepreneur le 1er mars 1831. Sous la pression de la commission de surveillance[1], il renonça à ses fonctions et revendit sa charge en 1835 à Edmond Duponchel, directeur de la scène depuis 1830, décorateur et architecte[2]. Si les qualités de scénographe de ce dernier, son sens de l'esthétique et son souci de reconstitution historique sont presque toujours salués, sa direction fut unanimement jugée désastreuse, notamment en raison de ses relations avec Aguado, auquel il avait cédé une partie de son privilège ; l'entreprise alla vers la faillite. On lui adjoignit un homme de lettres, rédacteur des articles sur le théâtre au *Courrier Français*, Édouard Monnais en 1839, puis, après quatre mois seulement de cohabitation, en 1840, Léon Pillet, politique et gestionnaire, qui n'améliora pas la situation. Léon Pillet fut seul directeur de 1842 à 1847. La direction passa ensuite brièvement au trio Léon Pillet - Edmond Duponchel - Nestor Roqueplan, puis au couple Edmond Duponchel - Nestor Roqueplan de 1847 à 1849 (avec une brève fermeture début 1848), enfin à Nestor Roqueplan seul, de 1849 à 1854 ; ce dernier, journaliste et écrivain, venait de la direction du théâtre des Variétés.

En 1854, l'Opéra redevint entièrement à la charge de l'État impérial, qui dut payer le déficit de 900 000 francs laissé par Nestor Roqueplan après la dissolution de la Société anonyme à la tête de laquelle il dirigeait l'Opéra, mais le renomma temporairement administrateur pour le compte de la liste civile impériale, avec des appointements fixes[3].

Le 11 novembre 1854, l'État lui donna pour successeur François Louis Crosnier, ancien directeur de la Porte Saint-Martin et de l'Opéra Comique, futur député, et fils de la "mère Crosnier", célèbre concierge de l'entrée des artistes de l'Opéra ; puis vinrent Alphonse Royer en 1856, arrivant de la direction de l'Odéon, Émile Perrin en 1862, venant de l'Opéra Comique, auquel l'Empire, se désengageant, redonna le privilège et la direction de l'Académie impériale de musique le 11 avril 1866, avec une forte subvention. Le théâtre ferma quelques semaines en septembre 1870, puis fut administré depuis l'automne 1870 jusqu'en mai 1871 par la Société des artistes (avec une fermeture lors des évènements de la Commune) d'abord soutenue par

---

[1] La commission, pour qui l'éclat de l'Opéra était une nécessité politique, lui reprochait notamment son avarice, et par exemple de vouloir réemployer les costumes et décors. Voir J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, pp. 74-75 et L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. 3, pp. 132-138.

[2] Voir A. DION-TENENBAUM, "Multiple Duponchel".

[3] A. ROYER, *Histoire de l'Opéra*, pp. 218-219 et G. d'HEYLLI, *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris : Opéra*, tome 3, p. 328.

Émile Perrin, qui fut remplacé sous la Commune par Eugène Garnier. Après la chute de la Commune, Olivier Halanzier prit la direction de l'Opéra en 1871, suivi par Auguste-Emmanuel Vaucorbeil, puis Pedro Gailhard (avec Jean Ritt) de 1884 à 1891, Eugène Bertrand, et de nouveau Pedro Gailhard de 1893 à 1907 (avec Eugène Bertrand jusqu'en 1899), puis André Messager et Leimistin Broussan de 1908 à 1914, avant la direction de Jacques Rouché en 1915. L'Opéra cessa d'être une entreprise semi-privée et fut nationalisé seulement en 1939. Entre-temps, la salle de la rue Le Peletier ayant été détruite par un incendie en 1873, la construction déjà engagée du Palais Garnier fut accélérée, et l'Opéra Garnier inauguré en 1875, sous la présidence de Mac Mahon[1]. L'Opéra Garnier, bien que de fonctionnement beaucoup plus coûteux, percevra une subvention invariable de 800 000 francs de 1875 à 1928[2].

Après avoir situé le cadre administratif, pour comprendre ce qui se joue – dans les deux sens du terme – à l'Opéra, sur scène, en coulisses, dans les représentations qui s'élaborent, passons au public.

2. Le public

Durant le Consulat et le Premier Empire, le goût pour les ballets est fort développé ; théâtre, opéra et danse ont des relations étroites. Surtout, la danse envahit les salons. "Il y avait alors dans Paris une manière singulière : c'était celle de la danse", rapporte la duchesse d'Abrantès[3]. Pierre Gardel composera d'ailleurs en 1800 un ballet-pantomime humoristique sur le thème de *La Dansomanie*[4] (c'est à cette occasion qu'une valse sera pour la première fois dansée sur la scène de l'Opéra). Jean-Michel Guilcher souligne combien la "dansomanie" de l'époque repose sur des facteurs socioculturels ; pour une société mélangée, issue de cultures et de traditions diverses, voire opposées, en quête d'unité, sortant aussi de périodes d'austérité et d'insécurité, la danse constituait à la fois un lien social et un espace de plaisir renouant avec la légèreté passée. Comme l'analyse très justement ce spécialiste de la contredanse :

> Des gens que séparent les connaissances et l'éducation peuvent rivaliser de talent dans une contredanse avec, à entraînement et dispositions égaux, les mêmes chances de s'y distinguer. Par la logique de la conjoncture historique, la danse devient tout naturellement 'le premier des arts et

[1] Sur l'Opéra Garnier, voir C. GARNIER, *Le Nouvel opéra* et C. NUITTER, *Le Nouvel opéra*.
[2] D. LEROY, "Socio-économie du grand opéra parisien", p. 43.
[3] L. JUNOT d'ABRANTÈS, *Histoire des salons de Paris*, T. III, pp. 356-357.
[4] Musique :Étienne Nicolas Méhul.

des besoins'[1]."[2]

Les établissements scolaires de l'époque se vantaient de leur enseignement de la danse, car celle-ci intervenait dans l'intégration et le mérite social. "Quant aux hommes – écrit la duchesse d'Abrantès –, plusieurs ne devaient leur admission dans le monde qu'à leur talent pour la danse."[3] Les amateurs rivalisent de virtuosité avec les professionnels, lesquels jouissent, nous le verrons, d'une estime certaine. Les danseurs de société consacrent au moins deux ou trois heures par jour à s'entraîner. "Les enfants et les demoiselles vont à l'Opéra, et font de la représentation un objet d'étude. Les uns et les autres épient tous les mouvements de Duport et de Mme Gardel, et vont le soir même les répéter dans un bal de société" lit-on dans le *Journal des dames et des modes*[4]. Les professeurs de danse, bien considérés, se multiplient. Plus de quatre cents maîtres à danser à Paris en 1805 selon *Journal des dames et des modes* de Francfort[5]. Cinquante ans plus tard, en 1856, le chorégraphe Saint-Léon regrettera le temps où :

> la danse entrait dans l'éducation d'une grande partie de la société, elle en était le complément indispensable, on rencontrait même des *amateurs* qui *exécutaient* mieux que beaucoup de nos premiers danseurs actuels, et comme la danse était propagée dans le monde, voire même dans le peuple, et que l'on savait apprécier la perfection du danseur, l'artiste s'appliquait spécialement à la correction[6].

Jusqu'aux débuts des années 1820, on danse donc toujours en société des pas de l'Opéra, et le niveau technique des amateurs demeure très élevé. Mais des critiques de plus en plus nombreuses se font entendre, issues plus spécifiquement des milieux aristocratiques qui veulent en finir avec la virtuosité et revenir à la danse noble. De son côté, la danse scénique tient à marquer la distance ; en 1830, Blasis met en garde contre le mélange des genres : "Il faut avoir un soin continuel de ne pas oublier la ligne de démarcation qui existe entre la danse théâtrale et la danse de société."[7] La danse de société réclame aussi son indépendance, et Cellarius se réjouira en 1846, de la fin d'une confusion longtemps entretenue :

> Aujourd'hui, je ne crains pas de le déclarer […], la danse des salons, telle qu'elle se trouve

---

[1] *Journal des dames et des modes*, 1804, n° 23, p. 183, cité par J.-M. GUILCHER, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, p. 144.
[2] J.-M. GUILCHER, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, p. 144.
[3] L. JUNOT d'ABRANTÈS, *Histoire des salons de Paris*, T. III, pp. 356-357.
[4] *Journal des dames et des modes*, 10 ventôse an XIII, cité par J.-M. GUILCHER, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, p. 257.
[5] *Journal des dames et des modes* de Francfort, 29/4/1805, p. 121, cité par J.-M. GUILCHER, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, p. 146.
[6] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, p. 15.
[7] C. BLASIS, *Manuel complet de la danse – Comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, p. 356.

> constituée d'après les caractères nouveaux qu'elle a revêtus depuis quelques années, peut être considérée comme presque entièrement indépendante de la danse du théâtre. Elle a ses allures et ses pas qui lui sont propres, et qui n'ont presque rien de commun avec ce qu'on applaudit sur la scène[1].

Entre 1820 et 1850, le lien qui persistait depuis plusieurs siècles, depuis le ballet de cour, entre la danse de société et la danse spectacle achève d'être dénoué[2]. La danse de société cesse d'être un art, et le ballet se sépare des pratiques sociales. Le public de l'Opéra change, ses attentes également. Sous la monarchie de Juillet, il sera moins éclairé, moins instruit par la pratique qu'au début du siècle. Ces évolutions auront des conséquences importantes, nous y reviendrons, concernant le regard porté sur les interprètes de danse, et surtout sur les danseurs.

En introduction à son étude sur l'évolution du public d'Opéra de 1860 à 1880, Élisabeth Bernard questionnait : "l'Opéra et le public : est-ce la *composition* de ce public qu'il s'agit de rechercher, ou son comportement qu'il s'agit d'analyser ? Ou les *rapports* qui peuvent exister entre les catégories sociales de ce public et ses réactions ? "[3] Sans aucun doute les trois, et une telle étude pour la période romantique reste à faire, je me contenterai d'esquisser quelques grands traits pour répondre à ces questions.

Ce qui caractérise sans doute le public de l'Opéra, c'est, à la différence des autres théâtres parisiens, son hétérogénéité, qui se maintint de la Révolution au Second Empire[4].

> Vous qui rêvez de l'égalité, venez à l'Opéra ; vous la rencontrerez sur ce théâtre pendant les entr'actes. C'est là qu'il vous sera permis de voir l'épicier et l'ambassadeur, le magistrat et le boucher, le pair et le marchand de vin, le tailleur et le député, l'officier général et le pompier, le prince et le bousingot se mêler sur le même parquet, pour admirer de plus près les nymphes peu farouches de ces bois, y traiter des questions de diplomatie galante, directement ou par l'entremise des personnes chargées de leurs pouvoirs spéciaux[5].

Cependant, il ne faut pas s'illusionner sur cette "égalité". L'établissement demeurait un lieu de prestige, et le prix des places y était plus élevé, environ du

---

[1] CELLARIUS, *La Danse des salons*, p. 12.
[2] J.-M. GUILCHER, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, p. 179.
[3] E. BERNARD, "L'évolution du public d'Opéra de 1860 à 1880", pp. 33.
[4] C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, p. 74.
[5] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 397.

double, que dans les autres théâtres (à l'exception du théâtre des Italiens)[1]. Selon Dominique Leroy, le prix des places à l'Opéra allait de 48 sous à 10 louis en 1790, de 3,60 à 10 francs en 1817, de 2,50 à 10 francs en 1830, de 4 à 9 francs en 1844, de 2,50 à 10 francs en 1854[2]. On notera que ces prix sont demeurés stables pendant très longtemps. En 1865, le prix des places allait de 14 francs en location pour les premières loges de face (12 francs au bureau) et l'avant-scène des premières, à 2,5 francs pour l'amphithéâtre, les quatrièmes loges de côté et les cinquièmes loges de face[3].

Mais le public n'était pas exclusivement constitué par des nantis. Des figurant-e-s, des artistes de l'Opéra, leurs familles, des gens de la petite bourgeoisie, assistaient également aux spectacles ; sans compter les claqueurs (la claque ne sera supprimée qu'en 1907[4]). Albéric Second nous en donne la répartition en 1844 :

> Les soixante claqueurs de l'Opéra se divisent en trois catégories : ceux qui sont payés, ceux qui sont au pair et ceux qui paient.
>
> Les premiers, qui sont à la charge de M. Auguste[5], reçoivent une rétribution d'un franc vingt-cinq centimes par soirée.
>
> La seconde catégorie se compose principalement d'ouvriers tailleurs, d'apprentis coiffeurs, lesquels sont assez convenablement vêtus, et qui sont ravis d'assister gratis au spectacle. Ils en sont quittes pour offrir un petit verre et un cigare à l'un des sous-lieutenants de M. Auguste.
>
> La troisième catégorie est composée de jeunes gens peu fortunés qui, moyennant les quarante sous versés dans les mains de M. Auguste, et l'engagement formel d'obéir aux moindres signaux du chef, occupent au parterre une place cotée quatre francs aux bureaux[6].

Mais si ce public populaire était certainement passionné, influent (le pouvoir de la claque était considérable), il ne comptait pas, socialement et culturellement parlant ; le public qui comptait appartenait au tout-Paris, occupait les loges ou le parterre, et venait souvent davantage pour se montrer que pour voir le spectacle. Au point que Théophile Gautier relève comme un évènement exceptionnel, à l'occasion de la prestation de Lucile Grahn dans *Robert le diable* : "Chose rare et bien flatteuse, les loges ont applaudi."[7] Ce public assistait rarement à la totalité d'un spectacle, arrivant juste pour voir le ballet ou entendre l'air principal d'un opéra.

---

[1] Pour la comparaison des prix maximum et minimum de 1790 à 1854, voir D. LEROY, "Socio-économie du grand opéra parisien", pp. 35 ; 44.
[2] D. LEROY, "Socio-économie du grand opéra parisien", p. 44.
[3] L. PALIANTI, *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra*, p. 10.
[4] Archives Nationales AJ 13 1195.
[5] Chef des claqueurs.
[6] A. SECOND, *Les Petits mystères de l'Opéra*, pp. 112-113.
[7] T. GAUTIER, *La Presse*, 14 août 1839.

> Tout est loué, Monsieur – relate Charles de Boigne –, mais tout n'est pas occupé. Les loges ne viennent qu'au second acte, quelques fois même au troisième ; il n'y a que les petites gens qui viennent au lever du rideau. Je connais plus d'une loge qui n'a jamais vu et qui ne verra jamais un seul premier acte d'opéra ; d'autres qui n'ont vu d'un opéra que l'acte où danse certaine danseuse bien-aimée[1].

Et Théophile Gautier ironise encore, à propos d'un pas de danse qu'il apprécie particulièrement : "Il est dommage que ce pas se danse à une heure où l'on dîne, et qu'il faille se passer de dessert pour l'aller voir. N'y aurait-il pas moyen de le retarder ? "[2]

À la fin de la Restauration, l'aristocratie avait déserté en partie la salle Le Peletier pour le Théâtre des Italiens, où se donnaient les opéras les plus récents. L'avènement de Louis-Philippe et la nomination du docteur Véron modifièrent profondément les conditions de représentation et la composition du public en vue, qui fut alors constitué par la nouvelle classe dominante dans son hétérogénéité : noblesse ancienne fidèle aux Bourbons de la branche aînée (minoritaire), noblesse d'Empire, haute et moyenne bourgeoisie. La nouvelle élite investit ce lieu hautement symbolique. Comme le souligne Louis Desnoyers[3] :

> La bourgeoisie se précipita rue Lepellettier [sic] pour s'emparer des loges de l'aristocratie légitimiste, comme elle s'emparait de ses places ailleurs. La curée devait être complète. C'était en outre le seul asile qui restât ouvert à la haute société, dont les anxiétés de l'époque avaient supprimé les fêtes, les bals, les soirées, les réunions même. L'Opéra devint naturellement l'unique salon de tout le monde[4].

"Tout changeait. L'Opéra devint bourgeois"[5], écrit Philarète Chasles, résumant l'appréciation des contemporains. Sans doute à raison, mais peut-être aussi pour de mauvaises raisons, les chroniqueurs et les différents témoins (s'excluant bien entendu de la catégorie "bourgeoise") ne cesseront de déplorer l'embourgeoisement de ce public. Le 21 novembre 1831, La *Revue des Deux-Mondes* déplorait pour la première de *Robert le Diable* : "L'affluence était considérable, mais il y avait peu de jolies femmes, peu de grandes toilettes, c'était une désespérante bourgeoisie, du reste

---

[1] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 148.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 22 octobre 1838.
[3] Louis Desnoyers (1802-1868) fut, avec Balzac, le fondateur de la Société des gens de lettres en 1838. Il fonda, avec Philipon, *Le Charivari*, et collabora au journal *Le Siècle* à partir de 1840. *De l'Opéra en* 1847 reproduit les articles qu'il écrivit dans la "revue musicale" du *Siècle*.
[4] L. DESNOYERS, *De l'Opéra en 1847*, pp. 70-71.
[5] P. CHASLES, in T. GAUTIER, J. JANIN, P. CHASLES, *Les Beautés de l'Opéra ou chef-d'œuvres lyriques*, p. 12.

assemblée très attentive et très émue"[1]. Delphine de Girardin exprime également ses regrets avec ironie en 1837 :

> Il est passé le temps où les femmes arrivaient richement parées, où les diamants servaient d'auxiliaires aux lustres, où les entr'actes étaient ce qu'il y avait de plus intéressant dans toute la pièce. Aujourd'hui les femmes se cachent sous leurs manteaux ; elles ont froid, elles sont pâles et tristes ; et puis des chapeaux fanés pendent sur les balcons et l'on voit des bonnets *ronds* aux *premières loges*. O décadence ! [2]

Le public évoluera au cours du siècle, et, à côté de la haute bourgeoisie, la petite bourgeoisie, au sens économique, gagnera du terrain. Cette tendance aurait, selon Louise Robin-Challan, contribué à la fossilisation du ballet romantique dans l'académisme, un tel public n'étant pas particulièrement attiré par l'innovation[3]. Mais la stigmatisation d'une assistance dite "bourgeoise" n'est pas dépourvue de présupposés, et nous verrons qu'elle côtoyait et se distinguait peu en réalité largement de l'avant-garde intellectuelle et artistique du temps, les deux groupes partageant beaucoup de conceptions, notamment sur le ballet. Il faut aussi se souvenir que les goûts des différents publics n'étaient pas aussi distincts qu'ils le sont aujourd'hui et que les mêmes recettes séduisaient tout aussi bien la grande bourgeoisie que le peuple.

Selon Delphine de Girardin, l'Opéra dans les années 1830 se compose de deux publics, "le public flottant, c'est-à-dire le parterre et l'orchestre, dont les spectateurs se renouvellent chaque jour, et le public permanent c'est-à-dire la presque totalité des loges louées à l'année, dont les spectateurs ne varient jamais."[4] Cette permanence aurait entraîné une exigence nouvelle : les abonnés étaient destinés à revoir plusieurs fois les mêmes spectacles et demandaient des spectacles à leur goût[5]. À ce public assidu d'abonnés, Albéric Second ajoute les entrées de faveur accordées aux rédacteurs de journaux parisiens, dont lui-même fait partie[6]. Dans *Les Petits mystères de l'Opéra*, le journaliste décrit minutieusement la composition de la salle (le tout-Paris de 1844), tout en regrettant déjà le public des temps anciens (qui ne remontent qu'à une dizaine d'années).

---

[1] *La Revue des Deux-Mondes*, 29 novembre 1831, cité par C. JOIN-DIÉTERLE, "Robert le Diable : le premier opéra romantique", p. 151.
[2] D. de GIRARDIN, *La Presse*, 15 mars 1837, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, T. 1, pp. 101-102.
[3] L. ROBIN-CHALLAN, *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, p. 185.
[4] D. de GIRARDIN, *La Presse*, 12 juillet 1837, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, T. 1, p. 183.
[5] *Ibid.*, p. 184.
[6] A. SECOND, *Les Petits mystères de l'Opéra*, pp. 37-38.

Les *Manuscrits de l'habilleuse* de Louis Gentil apportent des renseignements précieux sur les occupant-e-s des loges et des baignoires en 1836[1] et 1837[2], montrant que se côtoient des représentants de la vieille noblesse, de riches bourgeois, les maîtresses ou les épouses légitimes de ces deux catégories, etc. On relève la présence de nombreuses femmes : Madame Bodin, la duchesse d'Otrante, la baronne Deveaux, Lady Anesley en 1836[3] ; la baronne de Curnieux, la baronne Devaux, la comtesse de Flahaut, lady Annesley, la comtesse Merlin, Madame Bodin, Madame Duponchel, Madame de Sparre, et d'autres encore en 1837[4], en outre, la "loge omnibus des mères" était réservée aux femmes d'artistes et aux épouses légitimes des premiers sujets[5]. D'autres loges étaient réservées à des familles. Pourtant, nous ne disposons que très rarement de témoignages féminins, tout comme de celui du public populaire. La mémoire de l'Opéra s'est construite exclusivement sur le regard et les intérêts des hommes "en vue" qui le fréquentaient.

Côté salle, l'Opéra est une vitrine pour la haute société qui s'y presse, pour les artistes, journalistes et tout ce qui compte à Paris.

> La physionomie de la salle et du foyer de l'Opéra affecte parfaitement le caractère général de notre société contemporaine : c'est une exhibition plutôt que le rendez-vous d'un plaisir – écrit Georges Touchard-Lafosse. A-t-on quelque prétention à la renommée, à la beauté, on vient placer sa figure dans ce cadre, devant lequel tout Paris passera successivement. Là commencent surtout les réputations littéraires […][6].

Cette nouvelle élite règne, fait et défait les carrières, cherche avant tout à se distinguer et à faire montre de son pouvoir. Prendre une loge était une quasi-obligation pour la bonne société. On y venait pour se montrer, parfois préparer des mariages. La loge constituait en quelque sorte une extension du salon, un espace privé. C'est à la seule condition d'occuper une loge qu'une dame pouvait assister seule à un spectacle, alors qu'elle devait impérativement être accompagnée d'un homme à l'orchestre ou au balcon. Le 19 avril 1838, à la représentation à bénéfice de Mme Damoreau, Théophile Gautier signale "une innovation assez remarquable" et exceptionnelle : "les femmes

---

[1] *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1836*, pp. 182-220, in J.-L TAMVACO, Édition critique du manuscrit, tome 1, pp.174-191.

[2] L'occupation des loges le 15 avril 1837 est établie d'après la feuille de contrôle de la répétition générale de la reprise de *Guillaume Tell* pour le début de Duprez ; les principaux abonnés se trouvaient dans leur loge. *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1837*, in *Ibid.*, pp. 371-375.

[3] *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1836*, pp. 182-220, in *Ibid.*, pp.174-191.

[4] *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1837*, in *Ibid.*, pp. 371-375.

[5] *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1837*, pp. 206-209, in *Ibid.*, pp. 185-186.

[6] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 2, volume 4, p. 378.

étaient admises à l'orchestre et même au parterre divisé en stalles pour cette solennité expresse, contre l'étiquette habituellement sévère de l'Opéra."[1]

Les loges d'avant-scène sont par contre, pour citer Charles de Boigne, "des loges d'hommes, une sorte de club avec accompagnement de chant et de danse"[2]. La loge infernale, située à l'avant-scène côté jardin, était l'un des lieux les plus courus pour les jeunes gens à la mode, lions, dandys, *fashionables*. Ses occupants, craints des artistes dont ils contrôlaient les réputations, jouissaient de tous les privilèges. Ils faisaient majoritairement partie du Jockey-Club[3] (parmi eux Honoré de Balzac, Nestor Roqueplan, Charles de Boigne, …) : des politiques, des journalistes, des banquiers, etc.[4]

Albéric Second invente la fable suivante :

> Les familiers de la loge maudite se sont fait fabriquer par l'ingénieur Chevalier des lorgnettes qui grossissent trente deux fois les objets et les rapprochent d'autant. Grâce à ces binocles-monstres qu'on pourrait tout aussi bien appeler des monstres de binocle, pour eux, le maillot est une chimère. Il n'y a pas de jambes si bien cuirassées qu'ils ne déchiffrent à jupon ouvert[5].

Car le public – masculin – de l'Opéra peut aussi se diviser en deux, ceux qui "viennent au théâtre pour le spectacle, et ne se préoccupent nullement de ce qui se passe derrière le rideau"[6], et ceux qui viennent pour les danseuses[7] et qui ont leurs entrées dans les coulisses pendant les représentations.

Côté coulisses, le Foyer de la danse[8] – "cette *terre promise* des jeunes imaginations, cet *Eldorado* des *désillusionnés*" écrira Nérée Desarbres en 1864[9] – devient un lieu mythique, qui alimentera pour longtemps les fantasmes. Le nouvel administrateur, Véron, l'ouvre aux abonnés ainsi qu'à un certain nombre de privilégiés : artistes, employés des ministères occupant de hautes fonctions, députés, rédacteurs de grands journaux, diplomates, grands bourgeois, etc.

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 23 avril 1838.
[2] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 303.
[3] Cercle mondain fondé en 1834.
Voir, entre autres nombreuses allusions, *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1837*, in J.-L TAMVACO, Édition critique du manuscrit, tome 1, pp.372-374.
[4] Voir M. KAHANE, *Le Foyer de la danse*, pp. 21-22.
[5] A. SECOND, *Les Petits mystères de l'Opéra*, pp. 84-85.
[6] N. DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, p. 11.
[7] Curieusement, il est rarement question des chanteuses, ou de leur foyer.
[8] Pour l'histoire de ce lieu, voir M. KAHANE, *Le Foyer de la danse*.
Depuis la construction de l'Opéra rue Le Peletier, le Foyer de la danse se trouve à l'arrière de la scène, les danseuses et danseurs s'y préparent avant une représentation. Une porte permettait de passer de la salle à la scène, puis au foyer.
[9] N. DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, p. 69.

> Par la suite du système d'entreprise particulière, la concession de ces entrées appartint au directeur, qui sut s'en faire un moyen d'administration.
>
> Il admit successivement, mais toujours de sa propre volonté et sans créer un droit, la plupart des abonnés fidèles ou influents de son théâtre. Il étendit cette faveur à des députés, à des pairs, aux employés supérieurs des ministères, aux journalistes, aux artistes distingués, en un mot, à toutes les personnes dont les rapports pouvaient lui être utiles ou seulement agréables, écrit Nestor Roqueplan[1].

Véron sut habilement tirer profit des privilèges qui dépendaient de son bon vouloir. Il avait pour les abonnés, selon Charles de Boigne, "un faible intelligent […] et il exploita cette confraternité avec adresse."[2]

Le foyer en lui-même n'était guère luxueux, si l'on en croit Georges Touchard-Lafosse en 1846 :

> Que voyons-nous aujourd'hui en entrant dans le foyer de la danse ? une grande pièce mal éclairée, garnie circulairement d'une banquette pelée, et dont une boiserie sculptée à la manière du règne de Louis XV, orne tristement les parois, interrompues ça et là par des glaces assez ternes … Cette pièce qui, sauf le buste de la Guimard, conviendrait mieux pour une sacristie que pour un foyer, est ordinairement ouverte à quelques élus, dont le costume uniformément noir, complèterait l'aspect paroissial du lieu, si l'on ne voyait circuler parmi eux des dames en jupes écourtées, en épaules découvertes […] Rien de plus maigre, de plus niais, en général, que les conversations du foyer de la danse, à moins que quelque millionnaire n'y égare un moment son caprice, et ne mette ces dames en verve d'espérance[3].

L'auteur force d'autant plus la note, que son propos est aussi de nous faire regretter le luxe supposé du XVIIIe siècle, et surtout la façon fastueuse dont les danseuses auraient été entretenues à l'époque[4].

Le Foyer est un salon mondain :

> C'est sous le plafond cintré de ce sanctuaire profane que vous pouvez voir poser, un soir de ballet, les suprématies du talent, de la fashion, de la fortune et du nom. […] Un général s'appuie au bras d'un député ; un diplomate cause avec un journaliste. Dans ce salon, parfumé par les émanations de la poudre de riz, du cold-cream et du carmin, les hommes sont égaux devant la loi … des danseuses[5].

écrit Nérée Desarbres en 1864. La légende en fait bien souvent une antichambre de prostitution (en 1875, les figurantes, les hommes et les enfants en seront même

---

[1] N. ROQUEPLAN, *Les Coulisses de l'Opéra*, p. 55.
[2] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 16.
[3] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 2, volume 4, pp. 380-382.
[4] "L'Opéra achève de s'en aller (toujours l'Opéra entendu dans ses mœurs secrètes, dans ses allures galantes) […]". G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 2, volume 4, p. 386.
[5] N. DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, pp. 69-70.

exclus[1]), mais, si les danseuses pouvaient effectivement y rencontrer des protecteurs (ce qui n'est pas la même chose que de se prostituer), la réalité était beaucoup moins scandaleuse. Le Foyer est un lieu mythique et aussi, ce que l'on oublie souvent, un lieu où l'on se rencontre, on s'examine, on discute politique et on se jauge entre hommes. "Au foyer de la danse, l'amitié va plus vite que l'amour"[2] écrit Charles de Boigne. C'est aussi un lieu où l'on discute beaucoup de politique.

Le rôle du public est fondamental pour comprendre le ballet au XIXe siècle. Tout en étudiant ses sources culturelles, son esthétique et son histoire, on ne doit jamais perdre de vue que le spectacle est soumis à des contraintes de production, donc économiques, surtout depuis la concession de l'Opéra à un administrateur privé : dès sa conception, un ballet – tout comme un opéra – doit être susceptible de plaire pour être rentable. Le public, qui devient de plus en plus bourgeois, n'a pas des goûts fondamentalement différents de ceux du peuple, et même les artistes (poètes, écrivains, peintres, musiciens, …) si pointilleux sur leurs propres esthétiques, les partagent en grande partie. Les mêmes iront voir des féeries ou des mélodrames sur les boulevards, des histoires d'amour et de mort, des parodies … et des ballets à l'Opéra. C'est toute une politique culturelle que dessine Véron, en arrivant à la tête de l'Opéra, où l'on voit que la part de recherche artistique est plus que limitée :

> J'acquis toutefois la certitude que les ballets représentant une action dramatique ne peuvent jamais compter sur un grand succès. […] Les drames, les tableaux de mœurs ne sont pas du domaine de la chorégraphie ; le public exige avant tout dans un ballet une musique variée et satisfaisante, des costumes nouveaux et curieux, une grande variété, des contrastes de décorations, des surprises, des changements à vue, une action simple, facile à comprendre, mais où la danse soit le développement naturel des situations. Il faut encore ajouter à tout cela les séductions d'une artiste jeune et belle, qui danse mieux et autrement que celles qui l'ont précédée. Quand on ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, il faut parler aux sens et surtout aux yeux[3].

Si l'Opéra est sans doute l'établissement le plus en vue (toujours cité en premier dans la presse de l'époque), les autres théâtres détenant des privilèges sont aussi soumis aux nouvelles contraintes de la société moderne. En 1840, Gérard de Nerval critique la politique de diffusion des grands établissements (Comédie française, Opéra, Opéra-comique) : "Maintenant, que vient-on parler à ces pauvres théâtres de littérature, d'intérêt de l'art, d'étude poétique ou musicale ? Veut-on en faire des succursales du

---

[1] C'est Serge Lifar qui imposera le retour des danseurs dans le foyer.
[2] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 16.
[3] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III., p. 157-158.

Collège de France et du conservatoire ? Il ne s'agit pour eux que de recette, comptez-y bien."[1]

Il ne s'agit toutefois pas que de recette, et le ballet, de façon différente de l'opéra, est aussi une vitrine politique. Après la révolution de Juillet qui met au pouvoir Louis-Philippe, la nouvelle classe dominante tient à marquer ses distances aussi bien avec le peuple qu'avec les ultras, ce qui ne sera pas sans conséquences sur la façon dont la danse et les danseurs seront perçus. Au moment de sa nomination comme administrateur de l'Opéra et de la signature du cahier des charges, le docteur Véron écrivait : "Il faut […] que l'étranger soit attiré à Paris par la bonne exécution des chefs-d'œuvre de musique, et qu'il trouve les loges remplies par une société élégante et rassurée. Il faut que les succès et les recettes de l'Opéra soient un démenti donné aux émeutes."[2]

---

[1] G. de NERVAL, *La Presse*, 22 juin 1840, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 574.
[2] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III, p. 105.

II Le ballet romantique en trois actes, des préludes et un épilogue

Le ballet romantique ne surgit pas de nulle part. Bien avant la *Sylphide*, les artistes et le public se sont détournés des grands spectacles révolutionnaires, puis des fantaisies anacréontiques ou paysannes qui disparaissent dans les années 1820. Le goût de la féerie s'est développé depuis le début du siècle[1], tout comme celui de l'exotisme.

On pouvait lire la lassitude face aux anciens thèmes en 1826, après la création du ballet *Mars et Vénus* ou *les Filets de Vulcain*, sous la plume du chroniqueur du *Journal des débats*, Castil-Blaze :

> Toujours on chérira les erreurs de la Grèce;
> Toujours Ovide charmera.
>
> Oui, sans doute ; mais il ne faut pas en conclure que ses délicieuses fictions, dépouillées du prestige des beaux vers, conservent leurs charmes lorsqu'elles sont traduites en pirouettes. Nous voulons aujourd'hui dans les ballets, comme dans tous les genres dramatiques, du nouveau, et les divinités de l'Olympe sont tellement surannées ! du piquant, et elles ont tant fait parler d'elles ! Jusque dans les bouquets de famille, leur intervention est devenue un ridicule, quand elle n'y est pas un scandale ; du touchant, du pathétique et leurs aventures les plus sérieuses sont d'avance décriées par la parodie que le génie lui-même en a faite […][2].

Et en 1829, la Revue musicale note pour la première représentation de *la Belle au bois dormant*[3] :

> L'imagination de nos chorégraphes est à sec : le cas n'est pas douteux, et probablement M. Lubbert est embarrassé puisqu'il s'est vu réduit à monter un ouvrage dont la donnée primitive est surannée, et qui, sous le rapport dramatique, a été usée sur les théâtres[4].

Les thématiques de la littérature préromantique et romantique étaient déjà entrées dans le ballet. En 1803, Jean-Pierre Aumer crée *Jenny* ou *Le Mariage secret*[5] ; le drame se situe en Écosse où une fille-mère, chassée par sa famille perd la raison. Gardel adapte l'exotique *Paul et Virginie*[6] en 1806 (tout en lui donnant une fin heureuse). *Nina* ou *La Folle par amour*[7] créé à l'Opéra en 1813, narre les malheurs de Nina qui, croyant son amoureux mort après qu'il s'était jeté du haut d'une falaise, suite à la découverte de leur amour, devient folle et danse comme s'il était encore avec elle,

---

[1] Voir R. MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*.
[2] C., *Le Journal des débats*, 1 juin 1826.
[3] Ballet-pantomime en 4 actes. Chorégraphie de Aumer ; musique : Hérold ; décors : Ciceri.
[4] *La Revue musicale*, 1829 (sans datation), Année 3, tome 5, p. 328.
[5] Créé au Théâtre de la Porte Saint-Martin.
[6] Ballet-pantomime en 3 actes d'après le roman d'Henri Bernardin de Saint-Pierre. Chorégraphie : Pierre Gardel ; musique : Rodolphe Kreutzer.
[7] Ballet-pantomime en 2 actes. Chorégraphie et livret : Louis-Jacques Milon ; musique : Louis Luc Persius.

ainsi que le fera plus tard *Giselle*. Si *Flore et Zéphyr*, présenté en décembre 1815 dans une chorégraphie de Didelot conserve un argument mythologique, il se situe entre le ballet d'action et le ballet romantique. La technique des danseurs a commencé à évoluer : pour la première fois, Flore (Geneviève Gosselin) danse sur pointes, sans cependant atteindre la maîtrise de Marie Taglioni quinze ans plus tard ; on y voit aussi des interprètes flotter dans les airs grâce à des machineries invisibles, dans l'esprit des "vols" chers au ballet romantique. Dans les mélodrames comme dans les ballets-pantomimes de la Restauration, les héroïnes trahies, séduites et abandonnées, poussées à la folie, ainsi que les atmosphères fantastiques et les clairs de lune se multiplient. *La Somnambule*[1] d'Aumer (1827), traite des malheurs d'une jeune fille lésée, et la marche de l'héroïne au clair de lune impressionne beaucoup le public. *La Belle au Bois Dormant*[2] (1929), toujours d'Aumer, comporte un "divertissement des naïades" qui ébauche l'acte blanc et dans lequel danse Marie Taglioni. *Manon Lescaut*[3] (1830), du même chorégraphe, développe les sentiments désespérés du héros, après la mort de Manon.

L'atmosphère de l'acte blanc hante depuis plusieurs années la littérature et la peinture, et pour longtemps. Le mythe de la sylphide, né au XVIIe siècle, prend un nouvel essor[4]. Dans le *Faust* d'Antony Béraud, Merle, Charles Nodier et Alessandro Piccini, créé au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1828, Jean Coralli avait déjà introduit un "ballet des sylphides", dans lequel les sylphides tentaient de séduire Faust. Victor Hugo écrit la ballade *La Légende de la nonne* en 1828[5], trois ans avant *Le Ballet des nonnes*. En 1835, Anicet-Bourgeois et De Mallian créeront le drame *La Nonne sanglante*, au théâtre de la Porte Saint-Martin, et Gounod reprendra le titre pour un opéra en 1854. Les forêts obscures, les ruines, les tombeaux, forment les décors de romans et de peintures ; des jeunes filles en blanc, fiancées mortes ou folles, les hantent. Les poètes romantiques, les "jeunes-France" se passionnent pour le macabre, les meurtres de femmes. Les décors gothiques, bien qu'encore délaissés par l'Opéra,

---

[1] Ballet-pantomime en 3 actes. Chorégraphie : Jean-Pierre Aumer ; livret : Jean-Pierre Aumer et Eugène Scribe ; musique : Ferdinand Hérold.

[2] Ballet-pantomime féerie en 4 actes. Chorégraphie : Jean-Pierre Aumer ; livret : Eugène Scribe ; musique : Ferdinand Hérold ; décors : Pierre Ciceri.

[3] Ballet-pantomime en 3 actes. Chorégraphie : Jean-Pierre Aumer ; livret : Jean-Pierre Aumer et Eugène Scribe d'après le roman de l'abbé Prévost ; musique : Fromental Halevy ; décors : Pierre Ciceri.

[4] Sur les origines et les avatars du mythe littéraire de la sylphide, voir J.-M. ROULIN, "*La Sylphide*, rêve romantique".

[5] *Odes et Ballades.*

étaient très appréciés dans les autres théâtres[1].

Paris se passionne pour les romantismes anglais et allemand. "Walter Scott est décidément l'auteur à la mode" lit-on dans le *Journal des débats* du 8 mai 1820, comme sont à la mode les auteurs de romans noirs (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Robert Maturin, …)[2] ; En 1825, Boieldieu confie à Adolphe Adam une partie du travail préparatoire de son opéra *La Dame blanche* (livret de Scribe), dont l'action se passe en Écosse. On réinvente le Moyen Âge, à la suite des poèmes d'Ossian (un opéra *Ossian* ou *Les Bardes* est créé en 1804[3]). On apprécie le théâtre de Shakespeare[4] ; la danse des sorcières autour du chaudron du second acte de *La Sylphide* sera une réplique de celle des trois sorcières de *Macbeth*[5].

La mode est aussi au romantisme allemand. Madame de Staël a publié *De l'Allemagne* en 1810, puis en 1814[6], et y donne une définition de la littérature romantique. Heinrich Heine se montrera très critique envers cette façon de percevoir le romantisme allemand à la française, ce qui l'amènera à rédiger *L'École romantique*. Sous l'influence de Théophile Gautier notamment, tout un imaginaire du romantisme allemand restera lié au ballet romantique.

Enfin, l'exotisme imprègne la création artistique de l'époque, la peinture (Delacroix, Ingres, Vernet), la littérature et la poésie, et les figures de danseuses exotiques vont se multiplier. On le retrouvera dans de nombreux ballets romantiques.

L'apparition du ballet romantique, avec ses caractéristiques thématiques, techniques et scénographiques, peut être datée de 1831 (année de la nomination du Docteur Véron à la tête de l'Opéra), avec le *Ballet des nonnes*, divertissement du troisième acte de l'opéra *Robert le Diable*[7], préfigurant l'acte blanc qui caractérisera les

---

[1] Voir M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*,

[2] Horace Walpole, le précurseur du roman gothique (1717-1797), écrivit notamment *The Castle of Otranto*, *Le château d'Otrante*, en 1764) ; Ann Radcliffe (1764-1823), fut l'autrice de romans noirs, notamment *The Mysteries of Udolpho*, *Les Mystères d'Udolphe*, en 1794 ; Matthew Lewis (1775-1818), publia *The Monk*, *Le Moine*, en 1796 et Charles Robert Maturin (1782-1824) *Melmoth, the Wanderer*, *Melmoth l'homme errant*, en 1820.

[3] Les poèmes d'Ossian ont été publiés en 1760 à Londres. *Ossian* de Le Sueur, livret Darcy, a été créé en 1804 à l'Opéra.

[4] Des représentations du théâtre de Shakespeare eurent en particulier lieu à l'Odéon en 1927. Voir notamment C. TREILHOU-BALAUDÉ, "Le Spectaculaire shakespearien et sa réception à l'époque romantique. L'exemple de Macbeth".

[5] W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, acte IV, scène 1.

[6] La première édition de 1810 est détruite par ordre de Napoléon, et sera suivie d'une seconde en 1814.

[7] Créé le 21 novembre 1831. Chorégraphie : Filippo Taglioni ; musique : Giacomo Meyerbeer ; livret : Eugène Scribe ; avec le ténor Adolphe Nourrit et Marie Taglioni. Les lumières, dont le rôle est particulièrement important, sont réalisées par Ciceri.

ballets romantiques, puis académiques. C'était aussi une des premières fois où la danse constituait davantage qu'un intermède et se trouvait totalement intégrée à l'action à laquelle elle participait.

Dans la lignée du roman noir, Eugène Scribe s'est inspiré pour le livret de *Bertram* (1816) et *Melmoth, l'homme errant* (1820) de Maturin, ainsi que du *Moine* (1796) de Lewis (qui fournira aussi à Gounod l'argument de son opéra, *La Nonne sanglante*, créé à l'Opéra en 1854). Le *Ballet des nonnes* se déroule dans un cloître en ruines (les décors sont de Pierre Ciceri), au clair de lune ; des nonnes diaboliques et séductrices apparaissent en jupes de mousseline de soie blanche serrées à la taille, ébauches du tutu romantique ; Marie Taglioni interprète, sur pointes, le rôle de l'abbesse débauchée, Hélène. Le ballet entra pour une bonne part dans le succès remporté par *Robert le Diable*, qui ne quitta pas l'affiche pendant plus de quarante ans et, dès la première année, fut représenté plus de cinquante fois[1]. Son succès s'explique en premier lieu par une scénographie moderne, qui introduit à l'Opéra les effets spectaculaires et les technologies les plus modernes, particulièrement prisés par le Boulevard : des feux follets ouvraient la scène, les nonnes semblaient sortir des tombes et se matérialiser sous les yeux du public, une lumière bleutée et froide encore inconnue baignait la scène. Surtout, le ballet séduisit par le scandale qu'il suscita, sans doute prémédité à la fois comme élément publicitaire et pour renouveler l'image de l'Opéra après la révolution de Juillet. Sous la Restauration, il était interdit de représenter des scènes religieuses. L'abolition de la censure et l'anticléricalisme qui marqua les premières années du nouveau régime offrirent l'opportunité de ce ballet. Comme l'explique Jane Fulcher, si la commission chargée du contrôle de l'Opéra accepta ce ballet, "c'est sans doute parce qu'il aidait le nouveau régime à se définir contre le précédent (et ceci d'autant plus qu'il y avait là comme l'écho des pièces révolutionnaires mettant en scène la vie des couvents)."[2]

---

[1] Voir C. JOIN-DIÉTERLE, "Robert le Diable : le premier opéra romantique".
[2] J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, note p. 63.

Robert le diable, acte 3. Décor de Pierre-Luc-Charles Ciceri,
BMO : EST SCENES Robert Le Diable.
http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7919134&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir, consulté le 15 février 2014.

Le Ballet des nonnes de Robert le Diable, 1871, Edgar Degas
Huile sur toile, 66 x 54.3 cm - Metropolitan Museum

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.100.552 consulté le 15 février 2014

La Sylphide

Acte I : James, un jeune Écossais, doit épouser Effie. Le jour de ses noces, il est assoupi dans un fauteuil quand une sylphide, visible de lui seul, apparaît, le réveille et danse avec lui. Effie, sa mère et quelques voisins dont un soupirant éconduit apparaissent ; Madge, une sorcière renvoyée plus tôt par James, prédit la ruine du mariage. La sylphide réapparaît, visible seulement de James et lui dérobe son alliance, avant de s'enfuir dans la forêt.

Acte II : La sorcière Madge et ses compagnes dansent autour d'un chaudron. Au tableau suivant, James poursuit la sylphide au milieu de ses compagnes, mais elle lui échappe continuellement. Il rencontre Madge sans la reconnaître, et elle lui propose une écharpe à jeter sur les épaules de la sylphide, afin qu'elle ne s'échappe plus. Mais elle lui donne un voile empoisonné, et la sylphide perd la vie en perdant ses ailes. Désespéré, James aperçoit au loin Effie qui épouse son rival.

Marie Taglioni : la Sylphide. Lithographie d'Alfred Edward Chalon (Dessinateur) et Richard James Lane (Lithographe). Folio, N° 14. BMO : EST PORTR Taglioni (Marie).

http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7806684&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir (15 février 2014)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Costumes de Melle Taglioni et de Mazilier, eau-forte, 28,5 x 18,5 cm, Louis Maleuvre (graveur), Éditeur Martinet (Paris), 1832.
BMO : C-261 (8-729)

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001764j.r=la+sylphide.langFR (15 février 2014)

En 1832, création du premier ballet romantique à part entière et consacré comme tel : *La Sylphide*[1], dont Marie Taglioni interprète le rôle titre[2]. Le ballet fera un triomphe et sera représenté cent cinquante et une fois à l'Opéra jusqu'en 1860[3]. En 1836, August Bournonville en donnera une nouvelle version à Copenhague, avec Lucile Grahn dans le rôle principal, perpétuant la mémoire du ballet. L'argument est inspiré par le conte *Trilby* de Charles Nodier, lui-même inspiré par Walter Scott ; le librettiste, le ténor Adolphe Nourrit, a cependant beaucoup modifié l'esprit du conte, en inversant tout d'abord les sexes : dans le conte, qui se déroulait également en Écosse, la femme d'un pêcheur tombait amoureuse d'un lutin ; dans le ballet, un jeune paysan tombe amoureux d'une aérienne sylphide. En outre, les connotations chrétiennes moralisatrices du conte ont disparu du ballet.

On trouve dans ce ballet les thèmes et la structure de beaucoup de ballets romantiques : un héros écartelé entre le monde de la réalité et celui des esprits, incarnés par deux figures féminines ; un esprit féminin épris d'un mortel qui l'entraîne à sa perte ; une jeune fille qui meurt par amour. Le premier acte se déroule dans un cadre terrestre, permettant d'introduire des scènes paysannes, parfois de l'exotisme, des danses de caractère avec des costumes colorés, de l'humour ; le second acte est l' "acte blanc", domaine du rêve, qui se déroule dans la nature, une forêt, au bord d'un lac ou d'un fleuve, … et met en scène un important corps de ballet, danseuses toutes vêtues de mousseline blanche (à l'origine, les costumes des sylphides étaient bleu pâle). À l'époque, seules les créatures immatérielles privilégiées dansaient sur pointes, le corps de ballet demeurait sur demi-pointes. Une décennie après la première de *La Sylphide*, Théophile Gautier évoquera le changement radical introduit dans le ballet par cette chorégraphie :

> Mademoiselle Taglioni a dansé *La Sylphide*. – C'est tout dire. – Ce ballet commença pour la chorégraphie une ère toute nouvelle, et ce fut par lui que le romantisme s'introduisit dans le domaine de Terpsychore [sic]. – À dater de la *Sylphide*, les *Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphyr*, ne furent plus possibles ; l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux elfes, aux nixés, aux wilis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. Les douze maisons de marbre et d'or des

---

[1] Ballet-pantomime en deux actes et trois tableaux créé le 12 mars 1832. Chorégraphie : Filippo Taglioni ; livret : Adolphe Nourrit ; avec Marie Taglioni et Joseph Mazilier ; musique : Jean Schneitzhöffer ; décors : Pierre Ciceri ; costumes : Eugène Lami.

[2] Déjà cependant, en 1828, Jean Coralli avait chorégraphié un ballet des sylphides pour le *Faust* de Béraud, Merle et Nodier, créé à la Porte Saint-Martin.

[3] S. JACQ-MIOCHE, "*La Sylphide* : un ballet novateur sans renouveau ?", p. 1.

> Olympies furent reléguées dans la poussière des magasins, et l'on ne commanda plus aux décorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par ce joli clair de lune allemand des ballades de Henri Heine. Les maillots roses restèrent toujours roses, car sans maillot point de chorégraphie, seulement on changea le cothurne grec contre le chausson de satin. Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane, les *ombres* se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée[1].

Le chorégraphe Arthur Saint-Léon verra aussi dans ce ballet l'émergence d'une nouvelle ère pour la danse, louant Marie Taglioni, non pas pour sa technique, mais pour avoir inventé un "genre" nouveau[2].

Le genre fera fortune.

D'autres ballets suivront, plus ou moins inspirés par les mêmes schémas : *Nathalie ou La Laitière suisse*[3] (1832), *La Tempête* ou *L'Île des génies*[4] (1834), ballet médiocre selon les contemporains, mais qui vit le triomphe de Fanny Elssler, *La Fille du Danube*[5] (1836), *La Chatte métamorphosée en femme*[6] (1837), *L'Ombre*[7] (créé à St Petersbourg en 1839), *Le Lac des fées*[8] (1840) ; certains seront davantage inspirés par l'exotisme : *La Révolte des Femmes* ou *La Révolte au sérail*[9] (1833), *Brezilia* ou *La Tribu des femmes*[10] (1835), *L'Île des pirates*[11] (1835), *Le Diable boiteux*[12] (1836), *Les*

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 1er juillet 1844.
[2] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, pp. 15-17.
[3] Ballet-pantomime en 2 actes, repris d'une ancienne pantomime créée par Filippo Taglioni à la Porte-Saint-Martin en 1824. Chorégraphie : Filippo Taglioni ; livret : Eugène Desmares ; musique : Adalbert Gyrowetz, remaniée par Michel Carafa ; avec Marie Taglioni.
[4] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 15 septembre 1834. Chorégraphie : Jean Coralli ; livret : Adolphe Nourrit ; musique : arrangements de Schneitzhoeffer.
[5] Ballet-pantomime en 2 actes, donné à l'Opéra le 21 septembre 1836. Chorégraphie : Filippo Taglioni ; livret : Eugène Desmares et Filippo Taglioni ; musique Adolphe Adam ; avec Marie Taglioni.
[6] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 16 octobre 1837. Chorégraphie : Jean Coralli ; livret : Anne Honoré Duveyrier (d'après une pièce du théâtre du Gymnase) ; musique : Alexandre Montfort ; avec Fanny Elssler.
[7] Ballet-pantomime en 3 actes créé au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg le 4 décembre 1839. Chorégraphie et livret : Filippo Taglioni ; musique : Ludwig Wilhelm Maurer ; avec Marie Taglioni.
[8] Ballet-pantomime créé à Saint-Pétersbourg, chorégraphié par Filippo Taglioni d'après l'opéra d'Auber créé la même année et comprenant également d'importantes scènes de danse, chorégraphiées par Jean Coralli. Musique : Auber arrangée par Karl Keller.
[9] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 4 décembre 1833 (une version chorégraphiée par Antoine Titus sera reprise à Saint-Pétersbourg en 1835). Chorégraphie et livret : Filippo Taglioni ; musique : Théodore Labarre, avec Marie Taglioni et Joseph Mazilier.
[10] Ballet-pantomime en 1 acte créé le 8 avril 1835. Chorégraphie : Filippo Taglioni ; musique : Comte de Gallemberg ; avec Marie Taglioni et Mazilier. Le ballet ne fut représenté que cinq fois.
[11] Ballet-pantomime en 4 actes créé le 12 août 1835. Chorégraphie : Louis Henry ; livret : Adolphe Nourrit ; musique : Casimir Gide.
[12] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 1er juin 1836. Chorégraphie : Jean Coralli ; livret : Edmond Burat de Gurgy et Adolphe Nourrit ; musique : Casimir Gide ; avec Fanny et Thérèse Elsler Elssler.

Mohicans[1] (1837), *La Gipsy*[2] (1839), *Le Diable amoureux*[3] (1840) …

Deux ambiances prédominent, parfois au sein d'un même ouvrage : l'exotisme avec des décors pittoresques et le romantisme "nordique", dans des décors nocturnes, sinistres et maléfiques ; ce qui ne manquait pas de provoquer parfois une certaine incohérence dans le récit et la mise en scène[4].

Le 28 juin 1841, c'est au tour du plus célèbre des ballets romantiques d'être créé. Inspiré par Heinrich Heine[5] et par la danseuse Carlotta Grisi, Théophile Gautier écrit le livret de *Giselle* en collaboration avec Jules Vernoy de Saint-Georges[6], sur une musique d'Adolphe Adam (en collaboration avec Frédéric Burgmüller). La créatrice du rôle-titre est Carlotta Grisi, Lucien Petipa interprète Albrecht, la chorégraphie est de Jean Coralli et Jules Perrot, notamment pour les variations de Carlotta Grisi[7]. La version actuelle de *Giselle* résulte des remaniements multiples, dont ceux de Fanny Elssler (pour la scène de la folie), de Serge Lifar (pour la mort d'Albrecht), et surtout de Marius Petipa, au style plus académique que romantique, qui a introduit la variation du premier acte de Giselle et le port des pointes pour le corps de ballet. Pierre Lacotte a reconstitué le ballet en 1978.

---

[1] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 5 juillet 1837. Chorégraphie : Antonio Guerra ; livret : Antonio Guerra d'après Fenimore Cooper ; musique : Adolphe Adam ; pour les débuts de Nathalie Fitzjames. Le ballet n'eut que deux ou trois représentations .

[2] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 28 janvier 1839. Chorégraphie : Joseph Mazilier ; livret :Jules Saint-Georges ; musique : Benoist, Thomas et Marliani ; avec Fanny Elssler.

[3] Ballet-pantomime en 3 actes. Chorégraphie : Joseph Mazilier ; livret : Jules Saint-Georges ; musique : François Benoît et Henri Reber.

[4] Ainsi, pour le deuxième acte de *Giselle*, censé se dérouler dans une forêt allemande, Ciceri imagine un décor de forêt exotique, avec des palmiers. Voir D. DEMONT, "Du Palmier et de la Willi".

[5] De chapitre "Traditions populaires" (*De l'Allemagne*) qui correspond à *Elementargeister* publié au printemps 1837, H. HEINE raconte la légende des wilis, tradition qui aurait une origine slave : "c'est la tradition de la danseuse nocturne, qui est connue, dans les pays slaves, sous le nom de wili. Les wilis sont des fiancées qui sont mortes avant le jour des noces. Les pauvres créatures ne peuvent rester dans leur tombeau. Dans leurs cœurs éteints, dans leurs pieds morts est resté cet amour de la danse qu'elles n'ont pu satisfaire durant leur vie ; et, à minuit, elles se lèvent, se rassemblent sur la grande route, et malheur au jeune homme qui les rencontre ! Il faut qu'il danse avec elles ; elles l'enlacent avec un désir effréné, et il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort. Parées de leurs habits de noces, des couronnes de fleurs sur la tête, des anneaux étincelants à leurs doigts, les wilis dansent au clair de lune comme les elfes. Leur figure, quoique d'un blanc de neige, est belle de jeunesse ; elles rient avec une joie si effroyable, elles vous appellent avec tant de séduction, leur air a de si douces promesses ! Ces bacchantes mortes sont irrésistibles." pp. 309-310.

[6] Voir T. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique*, vol. 2, pp. 133-142.
Jules Vernoy de Saint-Georges, dramaturge, librettiste "de métier" et auteur de nombreux livrets d'opéras et de ballets. Pour les apports respectifs des deux librettistes, voir P. LARTIGUE, "Magie blanche".

[7] Jules Perrot composa les danses de Carlotta Grisi, mais ne fut ni payé, ni cité. Il remonta par la suite Giselle à Londres et à Saint-Pétersbourg ; son rôle de chorégraphe fut reconnu plus tard grâce à Serge Lifar.

Ce ballet, resté dans les mémoires comme le chef-d'œuvre du romantisme, contenait de nombreux éléments empruntés à des ballets antérieurs, dont il constituait en quelque sorte la quintessence[1].

Giselle

Acte I : Au village, Giselle, une jeune paysanne, aime Albrecht qui lui a juré fidélité. Elle ignore qu'il s'agit du prince de Silésie déguisé en paysan, fiancé à Bathilde, la fille du duc de Courlande. Elle danse pour lui au milieu de ses amies sans tenir compte des remontrances de sa mère : "Mais, Maudite enfant, tu te feras mourir, et quand tu seras morte, tu deviendras une wili ; tu iras au bal de minuit avec une robe de clair de lune et des bracelets de perles de rosée à tes bras blancs et froids ; tu entraîneras les voyageurs dans la ronde fatale, et tu les précipiteras dans l'eau glaciale du lac tout haletants et tout ruisselants de sueur. Tu seras un vampire de la danse !"[2]

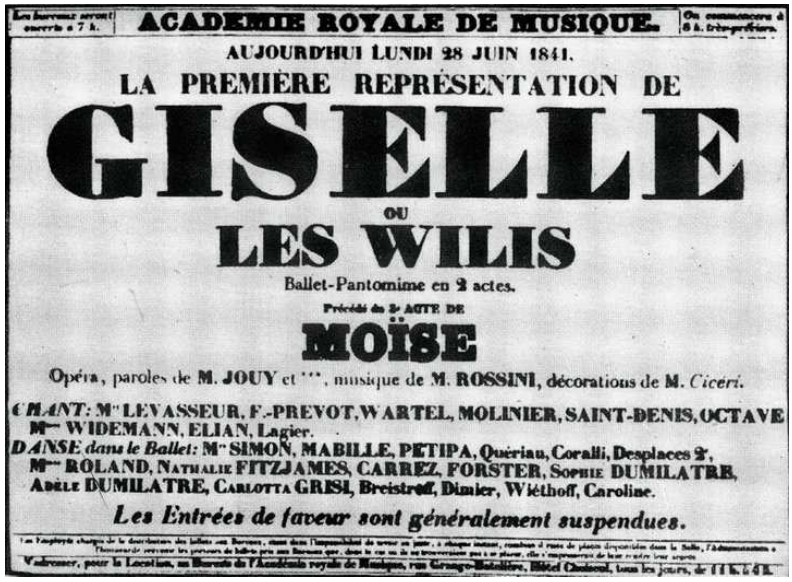
Amoureux éconduit de Giselle, le garde-chasse Hilarion découvre l'identité d'Albrecht, et le dénonce alors que la cour, Albrecht et Bathilde se trouvent au village. Giselle perd la raison, danse et meurt de désespoir.

Acte II : Dans un cimetière en forêt, conduite par leur reine Myrtha, les wilis, jeunes filles mortes avant leurs noces, traquent les hommes qui passent pour les forcer à danser et les précipiter dans le lac. Giselle est initiée par Myrtha. Venus tour à tour se recueillir le soir sur la tombe de Giselle, Hilarion et Albrecht sont la proie des wilis. Hilarion succombe, Giselle tente en vain d'intervenir pour Albrecht qui ne sera sauvé que par les premières lueurs de l'aube. Giselle rentre alors dans sa tombe et accorde son pardon à Albrecht en permettant son mariage avec Bathilde.

---

[1] Voir L. ROBIN-CHALLAN, "Ce que *Giselle* doit aux ballets romantiques précédents", *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, p. 143 et suivantes.

[2] T. GAUTIER, *Notice sur Giselle*, in T. GAUTIER, J. JANIN, P. CHASLES, *Les Beautés de l'Opéra ou chef-d'œuvres lyriques*, p. 10.


ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

AUJOURD'HUI LUNDI 28 JUIN 1841.

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

GISELLE

OU

LES WILIS

Ballet-Pantomime en 2 actes.

Précédé du 3e ACTE DE

MOÏSE

Opéra, paroles de M. JOUY et ***, musique de M. ROSSINI, décorations de M. Cicéri.

CHANT: Mr LEVASSEUR, F.-PREVOT, WARTEL, MOLINIER, SAINT-DENIS, OCTAVE Mme WIDEMANN, ELIAN, Lagier.

DANSE dans le Ballet: Mr SIMON, MABILLE, PETIPA, Quérian, Coralli, Desplaces 2e, Mme ROLAND, NATHALIE FITZJAMES, CARREZ, FORSTER, SOPHIE DUMILATRE, ADÈLE DUMILATRE, CARLOTTA GRISI, Breistroff, Dimier, Wiéthoff, Caroline.

Les Entrées de faveur sont généralement suspendues.

Sur cette affiche de la première représentation de *Giselle*[1], bien que le ballet compose l'essentiel de la soirée et soit annoncé sur la moitié de l'espace, les auteurs (librettiste, musicien et chorégraphe selon la hiérarchie de l'époque) ne sont pas indiqués, contrairement à ceux du 3ème acte de l'opéra *Moïse*. Les danseurs sont cités avant les danseuses,comme ce fut longtemps l'usage, et le nom de Carlotta Grisi n'apparaît pas en premier.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Giselle, acte II, lithographie (40,5 x 48 cm)[2]

[1] http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giselle_Poster.jpg. Consulté le 15 février 2014.

[2] Rupp, Paris, 1849 ; BMO ESTAMPES SCENES Giselle (8). http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437773c, consulté le 15 février 2014.

Carlotta Grisi en Giselle, Lithographie de John Brandard, 1841[1].

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Costumes de Lucien Petipa (Loys) et Carlotta Grisi (Giselle). Martinet 1841.
Eau-forte couleur, 23 x 15 cm. BMO : C-261 (15-1473) et C-261 (15-1474)[2].

[1] http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giselle_-Carlotta_Grisi_-1841_-2.jpg consulté le 15 février 2014.

[2] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001603h et http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70016750 consultés le 15 février 2014.

Suivront, parmi les ballets romantiques importants, *La Jolie fille de Gand*[1] (1842), *Ondine* ou *La Naïade*[2] (créé en 1843 à Londres), *La Péri*[3] (1843), *Le Diable à quatre*[4] (1845), *Paquita*[5] (1846), *La Fille de marbre*[6] (1847), *Griselidis*[7] (1848), *Le Violon du diable*[8] (1849), *La Filleule des Fées*[9] (1849), etc.

Avec le ballet romantique, Paris possède la primauté de la danse dans la première moitié du XIXe siècle. La danse française s'exporte, les échanges sont nombreux, chorégraphes et interprètes voyagent. Dans les années 1830-1850, le ballet romantique règne non seulement à Paris, mais dans les grandes villes européennes : Saint-Pétersbourg, Londres, Vienne, Copenhague, Milan, Naples.

La tradition française du romantisme sera conservée essentiellement au Danemark et en Russie. Composé beaucoup plus tard en Russie, alors que le ballet avait déjà largement décliné en France, *Le Lac des cygnes* (1895 pour la version consacrée de Lev Ivanov et Marius Petipa)[10] est encore structuré par le romantisme, surtout pour les actes blancs, actes deux et quatre, chorégraphiés par Ivanov (les seuls qui nous soient parvenus de façon relativement fidèle), les actes un et trois, chorégraphiés par Petipa, relevant davantage du divertissement et du caractère.

Mais à Paris, les ballets se renouvèlent de moins en moins, et suivant des recettes qui finirent par s'user, évoluèrent vers l'académisme, se plagiant les uns les autres. Le romantisme en danse ne demeura donc vivace et créatif qu'une quinzaine d'années. En 1853, Théophile Gautier notait :

> Le cycle des légendes romantiques, où l'on a pris pendant ces dernières années les fables de ballet, commençait à s'épuiser. […] Tout cela, sans doute, était agréablement funèbre et

---

[1] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 22 juin 1842. Chorégraphie : Albert, livret : Jules Saint-Georges ; musique : Adolphe Adam.

[2] Ballet-pantomime en 6 tableaux. Chorégraphie : Jules Perrot ; d'après Friedrich de la Motte-Fouqué ; musique : Cesare Pugni ; avec Fanny Cerrito. Le ballet avait été précédé par *Ondine* ou *La Nymphe des eaux*, féerie en 4 actes de Pixerécourt, créée le 17 février 1830 au théâtre de la Gaîté.

[3] Ballet-pantomime en 2 actes. Chorégraphie : Jean Coralli, livret : Théophile Gautier ; musique : Frédéric Burgmüller ; avec Carlotta Grisi et Lucien Petipa. Seul le pas de deux est encore dansé.

[4] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 11 août 1845. Chorégraphie : Joseph Mazilier, livret : Adolphe de Leuven ; musique : Adolphe Adam ; avec Carlotta Grisi et Joseph Mazilier.

[5] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 1er avril 1846. Chorégraphie : Joseph Mazilier ; livret : Paul Foucher ; musique : Edouard Deldevez ; avec Carlotta Grisi et Lucien Petipa.

[6] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 21 octobre 1847. Chorégraphie et livret : Arthur Saint-Léon ; musique : Cesare Pugni ; pour les débuts d'Arthur Saint-Léon et Fanny Cerrito.

[7] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 16 février 1848. Chorégraphie : Joseph Mazilier ; livret : Dumanoir ; musique : Adolphe Adam ; avec Carlotta Grisi et Lucien Petipa.

[8] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 19 janvier 1849. Chorégraphie et livret : Arthur Saint-Léon ; musique : Cesare Pugni, avec Fanny Cerrito, Arthur Saint-Léon, Eugène Coralli..

[9] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 8 octobre 1849. Chorégraphie : Jules Perrot ; livret : Jules Saint-Georges, musique : Adolphe Adam et de Henri-Frédéric Saint-Julien.

[10] Une première version de Wenzel Reisinger en 1877 ne rencontra pas de succès.

> sentimentalement germanique ; mais on se lasse de tout, même des délicieuses poésies du Nord, et l'on a pas mal fait de pendre au clou les jupes de gaze bleue, les ailes de phalène, les ceintures d'argent, les couronnes de plantes aquatiques près du cor enchanté des ballades d'outre-Rhin[1].

L'engagement de Marie Taglioni à l'Opéra de Paris s'achève en 1837 et elle part à Saint-Pétersbourg avec son père pour un contrat de cinq ans. Fanny et Thérèse Elssler partent aux États-Unis, les grandes ballerines romantiques quittent la France ou la scène.

Durant la seconde moitié du siècle, le ballet déclinera à l'Opéra ; d'autres lieux, d'autres formes de danse prendront la relève. Quelques œuvres néanmoins feront date : *Gemma*[2] (1854), *Le Corsaire*[3] (1856), *Les Elfes*[4] (1856), *Sacountala*[5] (1858), *Le Papillon*[6] (1860), *La Source*[7] (1866).

On peut considérer *Coppélia*[8] (1870) comme le dernier grand ballet français de cette période, marqué par le déclin des mythes romantiques et la prescience de la fin-de-siècle. La guerre de 1870 achève la période de gloire du ballet de l'Opéra. La salle Le Peletier est fermée par la guerre et son incendie en 1873 accélère la construction de l'Opéra Garnier, commandé par Napoléon III mais inauguré en 1875 par Mac Mahon. Le public de la salle Garnier se tourne vers l'opéra. Pourtant, quelques grandes danseuses demeurent à l'Opéra : Rita Sangalli y règne à partir de 1871, Rosita Mauri y entre en 1878. L'école italienne est opposée à l'école française représentée par Léontine Beaugrand puis Julia Subra, le public préférant la virtuosité italienne, d'autant que l'Opéra souffre à partir de 1883 de la concurrence de l'Éden Théâtre où triomphent un chorégraphe italien Luigi Manzotti et des interprètes virtuoses. Quelques ballets méritent d'être retenus dans les débuts de la Troisième République : *Sylvia* ou *La*

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 26 septembre 1853.
[2] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 31 mai 1854. Chorégraphie : Fanny Cerrito ; livret : Théophile Gautier ; musique : Nicolo Gabrielli ; avec Fanny Cerrito et Lucien Petipa.
[3] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 23 janvier 1856 ; Chorégraphie : Joseph Mazilier ; livret : Jules Saint-Georges, d'après le poème de Byron ; musique : Adolphe Adam.
[4] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 11 août 1856 ; Chorégraphie : Joseph Mazilier ; livret : Jules Saint-Georges ; musique : Nicola Gabrielli.
[5] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 14 juillet 1858 ; Chorégraphie : Lucien Petipa ; livret : Théophile Gautier ; musique : Ernest Reyer
[6] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 26 novembre 1860 ; Chorégraphie : Marie Taglioni ; livret : Jules Saint-Georges ; musique : Jacques Offenbach.
[7] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 26 novembre 1860 ; Chorégraphie : Arthur Saint-Léon ; livret : Charles Nuitter ; musique : Léo Delibes et Charles Minkus.
[8] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 25 mai 1870 ; Chorégraphie : Arthur Saint-Léon ; livret : Charles Nuitter ; musique : Léo Delibes.

Nymphe de Diane[1] (1876), *La Korrigane*[2] (1880), *Namouna*[3] (1882), *Les Deux pigeons*[4] (1886).

Le tableau ci-dessous est établi d'après les données fournies par Ivor Guest sur le répertoire des ballets de l'Opéra de Paris, excluant les opéras-ballets et divertissements d'opéras, et incluant les ballets créés dans un autre théâtre que l'Opéra. Il permet de constater que si la production est particulièrement riche sous la Restauration et la monarchie de Juillet, elle décroît au Second Empire, surtout à partir de 1860, et demeure très faible sous la Troisième République, jusqu'aux années 1910. Incontestablement, le prestige de l'Opéra diminue considérablement. Malgré quelques œuvres jugées d'importance, le ballet à l'Opéra est considéré comme un divertissement un peu poussiéreux, plus ou moins méprisé par l'élite artistique (qui l'opposera aux Ballets russes à partir de 1909) jusqu'à l'arrivée de Jacques Rouché à la direction de l'Opéra (de 1914 à 1944) et de Serge Lifar, maître de ballet puis directeur de la danse[5]. La production explosera après 1920, dans l'entre-deux guerres.

Décennie	**Nombre de ballets**
1800-1809	18
1810-1819	15
1820-1829	15
1830-1839	15
1840-1849	16
1850-1859	12
1860-1869	9
1870-1879	5
1880-1889	6
1890-1899	4
1900-1909	6
1910-1919	10
1920-1929	23
1930-1939	32

Toutefois, le discours généralement admis, selon lequel la danse aurait décliné et serait tombée en décadence dans la seconde moitié du XIXe siècle est à réexaminer

[1] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 14 juin 1876. Chorégraphie : Louis Mérante ; livret : Barbier et Baron de Reinach ; musique : Léo Delibes.
[2] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 12 janvier 1880. Chorégraphie : Louis Mérante ; livret : François Coppée et Louis Mérante ; musique : Charles Marie Widor Théodore Dubois.
[3] Ballet-pantomime en 1 prologue et 2 actes créé le 6 mars 1882. Chorégraphie : Lucien Petipa ; livret : Henri Blaze et Charles Nuitter ; musique : Édouard Lalo.
[4] Ballet-pantomime en 3 actes créé le 18 octobre 1886. Chorégraphie : Louis Mérante ; livret : Henry Régnier et Louis Mérante ; musique : André Messager.
[5] Serge Lifar obtiendra que des soirées soient entièrement consacrées au ballet, que les lumières de la salle soient éteintes durant ces soirées afin que le seul spectacle soit sur scène.

de façon critique. Il ne concerne de fait qu'une esthétique, celle du ballet romantique, et un lieu, l'Opéra de Paris. Si l'on regarde ce qu'il en était de l'opéra français à la même époque et dans le même lieu, on constate également un manque d'innovation ; les grands succès de la monarchie de Juillet et de la Seconde République sont le plus souvent repris, avec des mises en scènes somptueuses. La période se caractérise "par un abandon de la recherche esthétique et la permanence de l'ancien répertoire"[1], correspondant aux orientations politiques voulues pour l'Académie impériale par le nouveau régime[2]. En outre, pour ce qui est du ballet, la seconde moitié du siècle est une période de transition, comme l'a montré Hélène Laplace-Claverie au travers d'une étude minutieuse, et la danse, loin de décliner et de tomber en décadence, élargit au contraire ses esthétiques et ses publics[3]. Elle se démocratise ; elle investit d'autres lieux, surtout à partir du décret de 1864, autorisant les théâtres à produire tous les genres de danse sans autorisation administrative, complété par une ordonnance de 1867, qui permettra aux cabarets et cafés-concerts d'utiliser des décors, des costumes et de représenter dialogues, pantomimes et ballets[4]. Le public de la danse s'accroît. Dans le même temps, les styles se diversifient, de nouveaux théâtres et les music-halls vont jouer un rôle primordial. De nombreux auteurs de la fin du siècle écriront des livrets de ballets[5]. Les femmes investissent la profession de maîtresse de ballet et de chorégraphe[6]. Selon Hélène Laplace-Claverie[7], les Folies Bergère produisent plus de cinquante ballets en quinze ans, de 1887 à 1902. L'Éden-Théâtre[8] sera, de 1883 à sa faillite en 1893, un lieu mythique et luxueux, bâti sur le modèle d'un temple hindou et dédié à de très grands spectacles, dont beaucoup de ballets italiens, que l'on qualifierait aujourd'hui d'hollywoodiens, à la fois féeriques et exotiques. Il produira vingt-cinq ballets fastueux en dix ans (l'Opéra n'en produira que sept durant la même période), entre ballet traditionnel, féerie et music-hall. La scène était beaucoup plus large que celle de l'Opéra, et le corps de ballet, particulièrement important et techniquement

---

[1] J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, p. 121.
[2] *Ibid.*, pp. 121-142.
[3] H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, ch. 3 : "État et visages de la création chorégraphique en France entre 1870 et 1914", pp. 67-120.
[4] Voir N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, pp. 17-18.
[5] H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*.
[6] Voir H. MARQUIÉ, "Entrez dans la danse, créez de la danse ! - Maîtresses de ballet à la Belle Époque".
[7] H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, p. 109.
[8] Construit rue Boudreau, à l'emplacement de l'actuel théâtre Athénée – Louis Jouvet.

performant, disposait donc de beaucoup d'espace. Elena Cornalba fut l'une des danseuses vedettes. Les abonnés de l'Opéra et l'élite parisienne fréquentaient l'Éden, qui, avec ses coulisses, occupera dans les fantasmes de la fin du siècle une place presque comparable à celle de l'Opéra dans la période romantique.

Le corps de ballet de l'Opéra Comique, disparu après la Commune en 1871, suite à la suppression d'une subvention, fut reconstitué en 1898 sous la direction d'Albert Carré, qui engagea Mariquita comme maîtresse de ballet, avec un succès jamais démenti. Figure curieusement oubliée par l'historiographie de la danse, Mariquita créa plus d'une centaine de ballets à l'Opéra Comique et au music-hall (dont certains de Catulle Mendès, Jean Lorrain, Georges Courteline, Jean Richepin), et devint en 1900 la chorégraphe du Palais de la danse pour l'exposition universelle. Ainsi, la danse n'a-t-elle pas disparu à partir de 1870, elle n'est pas tombée en décadence, mais elle s'est diversifiée considérablement.

Ce large panorama a permis de situer globalement le ballet romantique, de façon diachronique dans l'histoire du ballet au XIXe siècle, et de façon synchronique dans son contexte historique et institutionnel. Le chapitre suivant sera consacré à préciser en quoi il se situe à un moment charnière dans l'histoire de la danse.

CHAPITRE 3

UNE DANSE EN DEVENIR

ESTHÉTIQUE, PLACE ET STATUT DE LA DANSE ET DU BALLET ROMANTIQUES

Un ballet du XIXe siècle est un ensemble complexe. La danse est la matière, agencée par la chorégraphie, mais ne constitue – artistiquement et économiquement – qu'une partie du ballet ; la mise en scène, les décors, les costumes, les machineries passent souvent avant la chorégraphie, et le livret occupe la première place, bien avant la musique. D'où l'insistance, pour des raisons différentes, d'Auguste Baron[1] ou de Théophile Gautier[2] pour demander que l'unique sujet du ballet soit la danse. Au début du siècle, la danse est soit pur divertissement et intégrée à une autre forme de spectacle, opéra ou pièce de théâtre, soit dans la lignée du ballet d'action de Noverre, au service d'une narration. Elle est étroitement liée à la pantomime destinée à traduire l'action en gestes. Les œuvres que nous nommons aujourd'hui en simplifiant, "ballets", étaient alors nommées "ballets-pantomimes"[3], le terme demeurant en usage jusqu'à la fin du siècle ; pourtant, c'est avec le ballet romantique que la danse va progressivement se détacher de sa fonction rhétorique et de la pantomime, développer une poétique et des objectifs spécifiques, tendre vers une autonomie artistique. À dater de cette époque, on pourra aussi distinguer les prémisses d'une autonomisation du champ de la danse, cette fois au sens sociologique[4], qui s'engagera réellement avec les débuts de la danse moderne au tournant du XIXe et du XXe siècle.

I Évolutions esthétiques et techniques du ballet romantique

Le ballet romantique naît d'un changement profond dans l'esthétique de la danse, qui s'accompagne d'importantes innovations dans sa technique, dans la structure chorégraphique, la mise en scène, les costumes, les lumières, les décors, ..., ainsi bien sûr que dans les thèmes abordés. Malgré quelques réticences de la part des fidèles à l'ancienne manière, la nouvelle conception s'est rapidement imposée, entraînant un bouleversement durable dans les définitions et les valeurs de la danse, dont la principale conséquence sera sa féminisation, symbolique et professionnelle, que nous étudierons au chapitre suivant.

---

[1] A. BARON, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*.
[2] "Le vrai, l'unique, l'éternel sujet d'un ballet, c'est la danse", T. GAUTIER, *La Presse*, 23 octobre 1848.
[3] On trouve aussi d'autres formes, comme opéra-ballet, ballet-féerie (dans les théâtres du Boulevard), etc. Chacune de ces formes associant la danse et la pantomime.
[4] Voir P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*.

1. La danse romantique

Dès les années 1820, une partie du public commence à se lasser de la "danse noble", héritière du ballet d'action de Noverre. Le critique du *Journal des débats* écrit en 1825 :

> En général, le public commence à flétrir de ses dédains ce qu'on appelle la danse noble, c'est-à-dire la plus triste et la plus ennuyeuse de toutes les danses. Il y a bien, à la Porte Saint-Martin, quelques danseurs qui s'obstinent à se traîner lourdement sur les traces des Gardel ou des Albert ; mais le public rit de leurs prétentions ridicules et de l'impuissance de leurs efforts : il aime mieux Mlle Dupuis que Mlle Florentine, par la même raison qui lui fait préférer autre part l'originalité brillante de Mme Montessu à la correction de Mme Anatole[1].

Notons au passage que les artistes rejetés dans le passé sont des danseurs (Albert avait pourtant été l'un des plus adulés sous la Restauration), seules les danseuses font l'objet d'une comparaison. L'auteur met en outre sur le même plan le théâtre de la Porte Saint-Martin et l'Opéra (Mesdemoiselles Dupuis et Florentine dansaient à la Porte Saint-Martin, Mesdames Montessu et Anatole à l'Opéra). Aux alentours de 1830, l'Opéra va d'ailleurs engager les artistes les meilleurs et les plus novateurs de la Porte Saint-Martin, comme Jules Perrot, ou Jean Coralli[2], ce qui lui permettra de devenir une vitrine de la modernité chorégraphique.

Aux yeux des chroniqueurs de la monarchie de Juillet, avant Marie Taglioni et le ballet romantique, le ballet était le vestige d'un art présenté comme compassé, rigide, sans imagination ni fantaisie, à l'image de l'Ancien régime, auquel le terme de "genre noble" renvoyait. Le critique de *l'Indépendant*, qui se montre pourtant en général peu adepte de la sensibilité romantique, écrivait encore en 1844 :

> Avant que Marie Taglioni débutât, cet art enchanteur [la danse] avait encore les allures gourmées et solennelles du dernier siècle ; et, sous leur costume mythologique, nos danseuses semblaient de véritables Minerve dont rien ne trahissait l'humaine nature. Nous en exceptons toutefois Mme Montessu, dont la danse était plus pétulante que poétique, et qui n'obtint de grands succès que parce que son genre tranchait ouvertement avec la solennité de l'Olympe dansant.
>
> Marie Taglioni vint, et la poésie de la danse prit possession de la scène de l'Opéra. À compter de cette époque, le genre noble perdit tous les jours du terrain, et la fantaisie fit irruption sur ces planches qui n'avaient vu jusqu'alors que des gestes compassés, des pas réglés avec une précision mathématique[3].

---

[1] L. S., *Le Journal des débats*, 29 juillet 1825.

[2] Après avoir été formé et avoir débuté à l'Opéra, Jean Coralli (1779-1854) avait été engagé au théâtre de la porte Saint-Martin comme maître de ballet en 1825. Il y avait collaboré avec Frédéric Lemaître à la mise en scène de *Faust*, d'après Goethe. Il fut engagé comme maître de ballet pour succéder à Jean-Pierre Aumer à l'Opéra en 1831, et y créa un nombre important de ballets romantiques.

[3] *L'Indépendant*, 6 juin 1844.

Nous retiendrons cette aspiration romantique à voir dans la danse une forme de poésie, et la volonté de rupture avec un passé perçu comme compassé, où le ballet aurait manqué de fantaisie (ce qui n'était pourtant pas le cas) et renvoyant, par l'intermédiaire des thèmes mythologiques, à une image de l'Ancien régime.

1.1 Marie Taglioni, icône du renouveau romantique[1]

En 1827, peu après les débuts de Marie Taglioni, on pouvait lire dans *le Figaro* un commentaire annonciateur :

> […] mais ce que tout Paris n'a pas encore eu le temps d'aller admirer, c'est la jeune débutante, Mlle Taglioni, qu'on peut regarder véritablement comme le type idéal du genre gracieux. Ses débuts feront époque. C'est le romantique appliqué à la danse. Mlle Taglioni ne se traîne pas sur les lieux communs, du rond de jambe et du jeté-battu ; tout en profitant des excellents modèles qu'elle a sous les yeux, elle ne cherche pas à les calquer servilement […] Elle a encore beaucoup à gagner du côté de la vigueur et de l'aplomb ; mais où trouver plus de grâce ? Il y a du vaporeux et de la volupté dans tous ses mouvements[2].

Trente ans plus tard, en 1857, Charles de Boigne rend ce curieux hommage à la danseuse :

> Qu'une danseuse, il y a trente ans, ait pu faire dans la danse une révolution qui dure encore aujourd'hui, c'est déjà quelque chose d'étonnant ; mais que cette danseuse, cette grande révolutionnaire ait été une femme mal faite, bossue même, sans beauté, sans aucun de ces avantages extérieurs éclatants qui commandent le succès ! voilà ce qui tient du prodige, et voilà ce que nous avons vu, de nos propres yeux vus ! C'est que Marie Taglioni était plus qu'une danseuse, la plus parfaite qui ait jamais paru sur les planches de l'Opéra, c'est qu'elle était la danse elle-même[3].

Commentaire où la critique misogyne de la femme est destinée à faire valoir l'éloge de l'artiste et qui témoigne cependant de la façon dont Marie Taglioni sut s'imposer en tant qu'artiste et créatrice à ses contemporains, à dépasser quelque peu les cadres fixés aux danseuses et les stéréotypes associés, bien davantage que celles qui lui

---

[1] Marie Taglioni (1804-1884) fit ses débuts à l'Opéra de Paris en 1827. Elle possédait une technique exceptionnelle, travaillée avec son père Filippo Taglioni, qui sut la mettre en valeur dans les nombreux ballets qu'il chorégraphia. Au point que plusieurs chroniqueurs ironisaient à l'exemple de celui de *L'Anti-romantique*, écrivant : "Le grand mérite de M. Taglioni, comme auteur de ballet, c'est d'être le père de sa fille. La nature, à la fois prodigue et avare, semble avoir mis dans les jambes de Mlle Taglioni toute la grâce, tout l'esprit, toute l'imagination qu'elle oublia de mettre dans la tête de M. Taglioni." *L'Anti-romantique*, 8 décembre 1833.
Marie Taglioni connut une renommée internationale et dansa dans les plus grands théâtres d'Europe. Devenue maîtresse de ballet à l'Opéra, elle instaura le premier concours en 1860, mettant fin à l'arbitraire des nominations. Après 1870, elle vécut en donnant des cours privés à Londres, et mourut en 1884 dans le dénuement. Ses carnets et mémoires, conservés à l'Opéra, n'ont toujours pas été publiés.
[2] *Le Figaro*, 13 août 1827.
[3] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 43.

succéderont (comme Fanny Elssler et Carlotta Grisi), qui en demeureront davantage tributaires, malgré leur talent. Pour trouver une reconnaissance du même ordre, il faudra attendre l'arrivée des danseuses modernes, Loïe Fuller et Isadora Duncan.

Marie Taglioni a personnifié la danse romantique ; "[…] personne n'a dansé comme elle, avant elle, il ne faut la comparer à personne", écrivait Jules Janin[1]. Son succès résulte de la coïncidence entre la naissance d'une nouvelle sensibilité et un talent exceptionnel, dans un style inédit. "Avant Taglioni, la danse n'était qu'un métier, le métier de sauter le plus haut possible, de pirouetter comme un toton. Elle paraît, et le métier devient un art, la vieille école s'écroule"[2], écrit toujours Charles de Boigne. Tous les contemporains, chroniqueurs ou artistes, ont vu en elle l'initiatrice non seulement d'une nouvelle façon de danser, mais surtout d'une nouvelle façon de concevoir la danse.

En France, peu de critiques décrivent réellement la danse de Marie Taglioni, autrement qu'au travers de métaphores ; les chroniqueurs étaient peu familiers avec l'art de la danse dans sa pratique. À l'étranger par contre, les descriptions pouvaient être beaucoup plus précises ; elles ont en partie servi à Pierre Lacotte pour reconstituer certains pas. Il cite ainsi un journal de Dublin, en 1836 :

> En tant que critique, je signalerai, sur le plan de la technique, ses ronds de jambes avec glissades jetés et ses pas de bourré enlevés, dans lesquels elle change de pied avec beaucoup de rapidité et monte sur pointe dans les deux derniers temps, comme si elle avançait sur des nuages. Je mentionnerai aussi ses étonnants pas de basque en tournant dans lesquels elle prend ses tours sans une secousse, comme si le mouvement lui était naturel, avec une souplesse presque inimaginable[3].

La description permet de visualiser très précisément les pas, et les qualités introduites : l'importance du glissé, de la suspension qui achève – en le prolongeant – le pas de bourrée, les pas de basques en tournant où le corps parcours l'espace dans une dynamique spiralée.

À Paris, on se contente de s'émerveiller et de laisser l'encre couler ; rarement une artiste fit une telle unanimité, déchaînant le lyrisme des feuilletonistes. "Mlle Taglioni a depuis longtemps épuisé l'imagination des poètes et des feuilletonistes. On a tout dit et redit, soit en prose, soit en vers."[4] Elle génère même une véritable poétique de la critique de danse. Rappelant les débuts de la célèbre danseuse, *Le Constitutionnel*

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 6 décembre 1833.
[2] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 43.
[3] P. LACOTTE, "À la recherche du ballet perdu…", pp. 36-37.
[4] *L'Indépendant*, 25 septembre 1836.

en souligne les effets dans la presse : "le feuilleton devint ornithologique".

> L'Opéra vit naître et se former une foule de sylphides agréables sous l'aile de l'admirable sylphide. Le vocabulaire des feuilletons chorégraphiques s'en ressentit. Il fallut *créer* une langue appropriée au sujet : avant Mlle Taglioni, on avait tout dit quand on avait vanté la vigueur d'un jarret ; l'entrechat, les ronds de jambe, les pirouettes défrayaient l'imagination des critiques ; mais tout cela était terre-à-terre. Avec Marie Taglioni, le feuilleton se mit des ailes et s'enleva dans l'espace. Il habita en plein air, dans la région des zéphyrs, parmi les sylphes et les sylphides, et les oiseaux au vol léger. On ne parla que de raser le sol, que d'effleurer le gazon et les fleurs, à la manière des hirondelles : le feuilleton devint ornithologique[1].

Et en effet, des dizaines de textes, se citant plus ou moins, reprennent les mêmes termes, les mêmes métaphores, pour exalter une danse jamais vue qui imposera de nouvelles valeurs et un modèle féminin. Les voix dissonantes sont rares, du moins jusqu'à l'arrivée de rivales plus jeunes, notamment de Fanny Elssler. Le *Courrier des théâtres* (Charles Maurice) fait exception, qui se déchaîne régulièrement (quotidiennement même à l'automne 1831) contre les Taglioni, père et fille.

Dans son "histoire du ballet" publiée en 1836, Charles Villagre résume toutes les qualités qui font de Marie Taglioni l'incarnation de la nouvelle esthétique chorégraphique. Les qualités d'interprétation (légèreté, grâce, souplesse) s'y confondent avec des qualités morales (naïveté, décence) qui ne sont pas sans ambiguïté, la décence se conjuguant à la volupté. Il souligne l'aspect novateur d'une danse qui "repousse les traditions vieilles", s'inscrit dans une conception qui "dédaigne l'imitation", suscite les sensations du public, et emprunte des "routes originales", dimensions qui spécifieront un art romantique, j'y reviendrai.

> Mlle Marie Taglioni débuta à l'Opéra le 23 juillet 1827, dans *le Sicilien*, avec un succès prodigieux. Sa grâce naïve, ses poses décentes et voluptueuses, – sa légèreté extrême, la nouveauté de sa danse, dont les effets semblaient plutôt appartenir aux inspirations de la nature qu'aux combinaisons de l'art, produisirent une vive sensation, excitèrent une admiration générale. Le talent d'une artiste qui repousse les traditions vieilles, dédaigne l'imitation, s'élance dans des routes originales, trouve des opposants que ne désarment pas toujours l'éclat et la durée de ses succès. — Il n'y eut qu'une voix sur Mlle Taglioni ; des applaudissements et des suffrages unanimes accueillirent son apparition; on fut enchanté, ravi. — La danse de Taglioni ne semble pas de ce monde, elle appartient à celui de la féerie. Voyez-la donc, si gracieuse, si souple, si idéale ! à peine elle touche la terre, et quand elle y pose le pied, on dirait que ce n'est de sa part que simple fantaisie, pur caprice[2].

Les témoignages insistent sur l'aspect naturel de sa danse, sa souplesse et sa

---

[1] A., *Le Constitutionnel*, 27 juillet 1840.
[2] C. VILLAGRE, "Histoire du Ballet", *La France Littéraire*, série 2, Tome 1, 1836, p. 54.

fluidité ("Marie Taglioni détendit les jambes, assouplit les muscles"[1]), sa correction et son harmonie, qui contrastaient avec ce qui était décrit comme ayant auparavant été une danse purement technique et sans grâce :

> […] c'était une danse de tremplin et de place publique, et les filles de Therpsicore [sic] (vieux style) étaient faites à son image. Point d'élégance, point de goût ; d'effroyables pirouettes, d'horribles efforts de muscles et de jarret, des jambes disgracieusement tendues, raides et se tenant toute une soirée à la hauteur de l'œil ou du menton ; des tours de force, le grand écart et le saut périlleux ; tous les danseurs étaient nourris à cette école et bâtis sur ce modèle. Les danseuses elles-mêmes se disloquaient dans l'imitation de ces exercices musculaires et télégraphiques[2].

Il est intéressant de relever que si, d'un côté, on fustige la danse ancienne noble et compassée, comme un vestige de l'aristocratique ballet de cour, de l'autre, on lui reproche un penchant exhibitionniste, voire vulgaire ("danse de tremplin et de place publique"), qui la rapproche des exhibitions populaires. C'est que Marie Taglioni va incarner l'élégance du juste milieu et la noblesse moderne, pour une société qui redéfinit ses valeurs esthétiques, pour se définir elle-même. Les descriptions du passé insistent aussi sur des corps trop présents, trop matériels et disgracieux par leur matérialité même ; muscles, jarrets, articulations, ne sont à l'inverse pas évoqués pour décrire la danse de Marie Taglioni. Les critiques louent sa "légèreté extrême", son apparence immatérielle, qui en font un être à peine charnel échappé de mondes féeriques. Ils soulignent aussi sa "grâce naïve", son attitude réservée. Les qualités physiques de la danse de Marie Taglioni sont constamment doublées par les (supposées) qualités morales de la danseuse. Le mot "chaste" est récurrent, mais toujours associé à une évocation sensuelle. Bien avant la célèbre critique de Théophile Gautier qui fait de Marie Taglioni une "danseuse chrétienne", opposée à Fanny Elssler, "danseuse païenne"[3], le journal saint-simonien *le Globe* lance un vibrant hommage à la danseuse dans *Le Dieu et la Bayadère*, pour avoir "christianisé" la danse. Le rédacteur évoque la chaste danseuse, "belle est sainte comme une vierge chrétienne", qu'il compare cependant à "Sarah la baigneuse mollement bercée sur l'onde", allusion aux *Orientales* de Victor Hugo[4].

> Cette Sylphide, c'est Mlle Taglioni ; Mlle Taglioni n'est-elle point dans sa matière, dans son élément, lorsqu'elle se montre sous la forme d'une divinité aérienne, qui vit en voltigeant dans les

---

[1] A., *Le Constitutionnel*, 27 juillet 1840.
[2] *Ibid*.
[3] T. GAUTIER, *La Presse*, 24 septembre 1838.
[4] *Le Globe*, 7 octobre 1831, p. 1120.

> espaces imaginaires ? Ne peut-elle pas dire, à l'exemple du grand Vestris, que si par hasard, elle touche la terre, c'est par égard pour ses camarades[1].

Et encore : "Elle est si pâle, elle est si chaste, elle est si triste, […] c'est une grâce toujours nouvelle"[2], où se dessine davantage un idéal féminin romantique, qu'une danseuse dans l'exercice de son art. Telles sont les impressions qui nous ont été transmises de Marie Taglioni, une sylphide transparente et chaste, voltigeant sans effort, insaisissable. Ces images, devenues clichés, définiront les représentations féminisées ultérieures de la danse et du ballet romantique, déformant une partie des réalités.

Toutefois, Marie Taglioni n'est pas sans défaut, et si sa danse fait l'unanimité par sa qualité et sa nouveauté, on s'accorde en général sur sa faiblesse comme mime, soulignée par plusieurs témoignages :

> Nous ne parlons pas du rôle de Mlle Taglioni, parfaitement dansé, mais qui laisse à désirer du côté de la pantomime. […] Mlle Taglioni est très-faible mime[3].

> De ce qu'elle est une danseuse ravissante, on tirait la conséquence qu'elle devait être une mime excellente. On n'apercevait pas que toutes ses poses gracieuses, que tous ses mouvements voluptueux sont dépourvus de verve, et semblent même l'exclure ; on ne voyait pas que toutes ces attitudes élégantes pouvaient devenir monotones, faute de variété ; on voulait voir ; on a vu, et l'attente n'a pas été remplie. […] Toujours charmé de la danse de ce prodige de légèreté, on a applaudi ses pas ; mais on n'a pu s'empêcher de convenir que le jeu de physionomie est nul dans Mlle Taglioni, qu'elle manque de vérité dramatique ; en un mot, qu'elle est aussi faible comme mime qu'elle est parfaite comme danseuse. L'épreuve aurait même été dangereuse, si la supériorité de Mlle Taglioni était moins constatée sous ce dernier rapport. Pour effacer toutes les impressions défavorables, elle n'a qu'à se montrer et à se mouvoir[4].

Mais comme le laisse entendre le journaliste, ce qui aurait été considéré comme un défaut majeur quelques années auparavant, n'en est plus vraiment un au moment où l'attention se focalise sur une danse qui tend à être perçue comme une poétique autonome, indépendante de l'expression narrative associée à la pantomime, j'y reviendrai.

Pour cerner, au-delà des commentaires et des descriptions souvent redondantes des critiques, la réalité des changements apportés par la danse romantique, il faut maintenant s'intéresser à sa technique, à la façon dont les corps bougeaient, à la façon

---

[1] *Le Constitutionnel*, 19 mars 1832.
[2] *Le Journal des débats*, 9 février 1835.
[3] *Le Courrier des théâtres*, 28 février 1831.
[4] *La Revue musicale*, t. 3, 1828, pp. 567-568.

dont le mouvement était conçu.

1. 2 Une technique moderne

En 1820, Carlo Blasis parle de la "danse moderne" de son époque, estimant que les écrits de Noverre ne seraient "pas pour nous d'une grande utilité ; car notre art, depuis l'époque où il a écrit, est entièrement changé."[1]

> Les artistes du siècle passé sont inférieurs à ceux des dernières années de la même époque, et à tous ceux du commencement de celui-ci. On ne peut s'empêcher d'admirer la rapidité des progrès qu'a faits l'art moderne. Nos danseurs possèdent un goût plus épuré, leur danse est remplie de grâce et de charmes (qualités qui n'ont jamais existé chez nos anciens artistes), les plus beaux temps d'aplomb, d'équilibre, étaient ignorés ; les poses gracieuses, les belles attitudes, les séduisantes arabesques, n'étaient pas en usage. L'exécution rigoureuse et brillante, la multiplicité des pas, la variété des enchaînements, les différentes pirouettes, n'embellissaient pas encore l'art naissant ; et l'exécution de l'artiste était bornée par la plus grande simplicité[2].

Pour replacer les choses plus équitablement, la danse ancienne n'était pas tant "bornée par la plus grande simplicité", qu'elle n'avait pas les mêmes objectifs. La technique évolue avec les exigences de l'esthétique du temps. On remarquera que Blasis ne s'intéresse qu'aux progrès techniques et formels, sans évoquer les évolutions de l'esprit même du ballet. Bien au contraire, il se montre à cet égard plutôt conservateur, et dès 1830, consacrera plusieurs pages à exposer ses critiques du Romantisme[3].

Sous le Consulat et l'Empire, puis surtout la Restauration, on notait déjà des changements importants dans la façon de danser sur scène ; ce qui devait devenir la technique romantique se développa notamment grâce à l'enseignement de Jean-François Coulon (1764-1836), pédagogue réputé et professeur à l'Opéra dès 1807. Il eut pour élèves certaines des premières danseuses sur pointes, comme Geneviève Gosselin et Marie Taglioni. La période préromantique est marquée par un désir d'élévation et de prise d'espace – sur ce dernier point, la tendance se retrouve dans les danses de société, avec la valse, puis la polka et la mazurka. Les mouvements prennent de l'amplitude, l'arabesque et l'attitude se développent ; les pirouettes deviennent virtuoses ; les grands sauts se multiplient, les sissonnes par exemple. On utilise de plus en plus la demi-pointe. La tendance à l'élévation, à laquelle on attribue souvent le

---

[1] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, p. 10.
[2] *Ibid.*, p. 79-80.
[3] C. BLASIS, *Manuel complet de la danse*, pp. 232-237.

succès des pointes, s'est manifestée bien avant la période romantique proprement dite, et ne concernait pas exclusivement les danseuses, comme certaines simplifications le laissent parfois à penser. Dans son *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Carlo Blasis s'adresse aux danseurs (hommes) pour leur conseiller : "Étudiez le *ballon* ; j'aime à vous voir parfois bondir dans un pas, et faire preuve d'agilité, de souplesse, que je puisse croire que vous effleurez à peine la terre, et que vous êtes prêts à voler dans les airs."[1] Nous verrons plus loin que la légèreté et la vigueur des sauts demeureront pendant longtemps les qualités des meilleurs danseurs, tout comme des meilleures danseuses.

C'est une philosophie de la danse bien différente de celle qui présidait au ballet de cour ou du ballet d'action que développe Albert (qui, après avoir été un danseur exceptionnel, fut maître de ballet à l'Opéra) dans un ouvrage qui retrace les origines de la danse. Il place l'expression spontanée des sentiments à l'origine du mouvement dansé, sans qu'intervienne une quelconque volonté de traduction d'un message :

> La cause créatrice de la danse provient de la joie. Celui qui éprouve le sentiment contraire […] fuit la société ; ses yeux se portant sur la terre, il cherche à s'en rapprocher comme étant le terme de ses peines. Mais aussi celui qui éprouve de la satisfaction, de la joie, ses pensées s'élèvent, et ses regards, se portant vers le ciel, y entraînent son âme : le corps veut suivre les mouvements de l'âme, il veut planer dans les airs, il s'élance, il retombe ; il s'élance de nouveau, et croit, par ces mouvements réitérés, parcourir les régions du ciel ; il répète ses mouvements pour prolonger son illusion. Qu'a-t-il fait ? il a dansé ; et voilà l'origine de la danse[2].

L'importance donnée à l'impulsion verticale entraîne une profonde modification dans le placement et l'organisation motrice du corps. Alors que dans la danse baroque, le saut, réduit dans son déplacement, exigeait peu de prise d'appel et sollicitait presque exclusivement les jambes, le saut pensé comme un envol exige l'implication de tout le corps, surtout du dos, et une prise d'élan qui provoque la multiplication des petits pas de liaison. Wilfride Piollet a effectué un travail considérable d'analyse kinésiologique pour suivre comment le corps s'est réorganisé autour des nouvelles exigences de la danse romantique.

> Au début de l'ère romantique, on sautait "directement", sans appel préalable […] ensuite, les grands parcours se sont développés grâce au travail de la hauteur de la jambe dégagée et de ces pas intermédiaires que constituent les "appels" (petits pas rapides qui permettent au corps de précéder les jambes, de se "décaler" afin qu'elles puissent ensuite profiter de cet élan pour le

---

[1] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, p. 78.
[2] A. DECOMBE, *L'Art de danser à la ville et à la cour*, pp. 21-22.

> projeter au plus loin dans sa direction) : les pas de bourrée, les glissades, les pas tombés, etc. Avant ces grands élans, la jambe était à l'origine absolue de l'élan moteur ; avec eux, c'est le buste et la tête qui précèdent le bassin, la jambe ne fait que renforcer leur dynamisme et les bras concluent le mouvement[1].

Les jambes gagnent en autonomie par rapport au tronc et deviennent disponibles pour créer des formes et des mouvements plus amples, plus suspendus, comme l'arabesque ou l'attitude. Le corps entretient de nouveaux rapports à l'espace, il y inscrit des formes et des tracés tridimensionnels ; les centres d'impulsion du mouvement changent, et c'est toute la circulation intracorporelle de ce que l'on nommerait aujourd'hui énergie, dynamique, qui se modifie et s'accorde à une esthétique nouvelle. Tout concourt à donner de l'amplitude aux gestes, à simplifier le jeu des membres qui assurent une nouvelle fonction, celle d'entraîner le corps dans son ensemble. Les pas sont répétés sur le parcours (les fouettés par exemple)[2]. La danse perd une partie de son académisme et de sa précision, mais gagne un nouveau souffle. Des critiques louent Marie Taglioni d'avoir abandonné "la pose d'une noblesse de commande, les pas rigoureusement corrects"[3]. La danse baroque avait de petits parcours au sol, complexes et d'une grande précision ; la danse romantique introduit des parcours simplifiés, aux tracés moins précis, mais beaucoup plus larges : de grandes traversées, des diagonales, des élans, des grands sauts, des manèges … elle s'échappe. Elle devient même difficile à fixer : les anciens systèmes de notation, comme celui de Beauchamps-Feuillet[4], adaptés à une danse où une bonne part de la subtilité résidait dans le tracé des pas au sol, que l'on pouvait écrire sans jamais l'avoir dansée, sont mal adaptés à une danse au lyrisme accentué, aux parcours larges, où les bras, le tronc et les jeux de jambes prennent de plus en plus d'importance dans les déplacements. D'autres systèmes seront progressivement mis en place[5]. La danse ne s'inscrit plus dans l'espace comme un texte calligraphié, conçu en grande partie mentalement, elle le traverse.

Le regard sur le monde a changé. "L'espace baroque – écrit Wilfride Piollet – […] a centralisé tous les mondes représentés, qu'ils soient terrestres, infernaux, célestes ou aquatiques, à l'aide de trappes, de machineries diverses, et de 'danses figurées' dans

---

[1] W. PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, p. 91.
[2] *Ibid*., p. 107.
[3] *La France littéraire*, 1832, tome 1, p. 620.
[4] Système fixé par Raoul FEUILLET dans *La Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* en 1700.
[5] Pour une analyse comparative et historique des différents systèmes de notation chorégraphique, voir A. HUTCHINSON GUEST, *Choreo-graphics*… .

des espaces clos. À la scène romantique appartient l'idée de passage, 'd'aller vers' "[1]. Le ballet ancien reflétait l'équilibre, la stabilité, et ne le mettait que peu en péril ; le ballet romantique multiplie d'autres équilibres, ceux qui frôlent le déséquilibre et l'instabilité : sur un seul pied, une demi-pointe, une pointe, … L'analyse kinésiologique montre que, pour assurer cette instabilité contrôlée, le buste devient beaucoup plus mobile et dynamique et que les bras, actifs dans le maintien de l'équilibre dans le déséquilibre, acquièrent une plus grande amplitude[2]. Partant de là, le haut du corps devient aussi plus expressif.

L'arabesque deviendra la figure métaphore de l'envol et de la suspension, aux confins du déséquilibre[3], celle qui caractérise l'acte blanc. Le terme fait son apparition dans le domaine chorégraphique à la fin du dix-huitième siècle, d'abord utilisé pour désigner des ensembles de danseuses et de danseurs entrelacés dont les postures rappelaient les frises de l'Antiquité gréco-latine, puis des postures individuelles. Dans son traité de 1820, Blasis consacre un chapitre aux différentes attitudes et arabesques[4]. Par sa forme, démultipliée par tout le corps de ballet qui la reproduit à l'identique, comme par un jeu de miroir, l'arabesque constitue une nouvelle géométrie spatiale, elle introduit l'abstraction dans la danse : traversée des wilis dans *Giselle*, et plus tard, entrée des ombres dans *La Bayadère*, déplacements des cygnes dans le *Lac des Cygnes*. Cette forme de danse abstraite, "froide", s'oppose au divertissement et à la pantomime illustrative et prendra de plus en plus d'importance dans l'esthétique romantique, puis académique et néoclassique dont elle deviendra emblématique :

> Ce genre de ballets trouve ses racines dans ce qu'on appelait "les ballets figurés" à la fin du XVIIIe siècle ; ces ballets se détachaient du drame lyrique et commençaient à conquérir leur

---

[1] W. PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, p. 93.
[2] *Ibid.*, p. 92.
[3] W. PIOLLET résume ainsi la signification et l'évolution de l'arabesque : "L'arabesque est un pas magnifié, un pas qui 'va vers', en tout abandon, le corps étant projeté vers l'avant, dans le sens de l'élévation ; cela suppose donc l'idée de l'envol (réalisé ou suggéré). L'arabesque peut aussi être très basculée en avant, 'plongée', elle indique alors le sol. Derrière la jambe tendue en train de monter prolonge le corps et lui donne une signification sublimée. […] Apparue à la fin du XVIIIe siècle avec la mode de l'orientalisme, l'arabesque consiste d'abord à faire imiter par un groupe de danseurs, dans un mouvement d'ensemble, les sinuosités architecturales. Par la suite, une seule personne suffit à donner son identité à cette figure et l'arabesque s'est probablement penchée en avant à l'époque romantique pour donner l'illusion du vol. Avec cette projection du buste qui se place quasiment à l'horizontale, la 'french arabesque' se développe et se perpétue environ jusqu'en 1930. […] À l'heure actuelle, le buste s'est redressé à la verticale, donnant un autre sens à l'arabesque, mettant l'accent sur le croisement de forces verticales et horizontales. Cette arabesque est en sommes plus éloignée de l'imaginaire et du dynamisme de l'envol. […] L'arabesque à l'origine impose la direction, le mouvement ; en indiquant le futur, la projection de sa ligne dans l'espace suggère le temps qui passe. À son opposé, l'attitude, elle, nécessite la plénitude d'un encadrement, d'une pause, donne la certitude de l'instant présent." *Ibid.*, pp. 94-95.
[4] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, ch. 5.

> autonomie. Ces chorégraphies, qui avaient déjà tendance à ne plus rien représenter de concret, étaient cataloguées dans le "genre froid". Depuis, tous les grands ballets classiques ont possédé leur "acte blanc", leur "acte froid"[1].

Avec l'élévation et la traversée de l'espace, les suspensions caractérisent la danse romantique : sauts, équilibres, pointes bien sûr ; les enchaînements et les pirouettes romantiques se terminaient souvent en équilibre sur une jambe, en attitude ou en arabesque[2].

Pierre Lacotte, qui a reconstitué plusieurs ballets dansés par Marie Taglioni, indique que pour donner cette impression d'immatérialité et de légèreté, la danseuse travaillait la qualité même du mouvement et utilisait les suspensions, ralentissant par exemple la fin de ses pirouettes :

> Tout geste brusque était atténué, elle cherchait au contraire à rendre cette fin onctueuse pour qu'elle paraisse simple, aisée : elle retenait alors la fin de ses tours ainsi que la descente de sa pointe de manière à finir avec grâce, ses mains doucement marquaient, un tout petit peu après la musique, un accent en s'ouvrant[3].

La suspension signifie un travail de la temporalité, un instant étiré, entre équilibre et déséquilibre, elle sollicite une mobilisation de tout le corps ; la suspension exige avant tout une modification de la perception intérieure du mouvement par l'interprète, de son imaginaire kinesthésique. Le travail des sensations et d'une intériorité qui détermine la qualité du mouvement, sera ce qui reliera la danse nouvelle au romantisme dans son ensemble.

1.3 Une danse virtuose... et de nouveaux costumes

Si les critiques disent et redisent la légèreté de Marie Taglioni ses "poses gracieuses et pudiques", "le moelleux de ses ronds de jambe", certains mentionnent aussi "la vigueur de ses jarrets, l'élasticité de ses mouvements, le fini de ses pas, la hardiesse de ses jetés"[4].

La technique romantique, du moins durant la première moitié du siècle, se caractérisera par deux tendances : d'un côté, les apports modernes, les mouvements amples, les grands déplacements, les suspensions, les ralentis et le lyrisme ; de l'autre, héritière du passé, elle est extrêmement brillante, rapide, multipliant les sauts et la petite batterie. Tous les spécialistes qui se sont penchés de façon rigoureuse sur cette

---

[1] W. PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, p. 95.
[2] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, ch. 5.
[3] P. LACOTTE, "À la recherche du ballet perdu…", p. 36.
[4] *L'Indépendant*, 25 septembre 1836.

danse, insistent sur sa technicité et sa difficulté d'exécution, notamment dans la rapidité.

> Le vocabulaire était alors plus riche et plus varié qu'aujourd'hui – souligne Pierre Lacotte. À l'heure actuelle, nous mettons davantage l'accent sur les pirouettes, les levers de jambes, les grands portés ; bref, sur ce qui est spectaculaire. En revanche, nos danseuses sautent beaucoup moins, et elles "battent" également moins. Elles sont mal à l'aise dans *l'allegro* qui était très prisé au siècle dernier[1].

Entre le XVIIIe et le XIXe siècle, les danseuses ont considérablement accru la gamme de leurs possibilités techniques. L'élévation n'est plus un privilège masculin, et Marie Taglioni est même comparée au grand danseur Vestris : "Ne peut-elle pas dire, à l'exemple du grand Vestris, que si par hasard, elle touche la terre, c'est par égard pour ses camarades. […][2]. Dans les années 1820, Pauline Montessu était réputée pour la qualité de ses sauts et de son ballon[3], de même que, plus tard, Fanny Cerrito, comme le confirme Pierre Lacotte qui a reconstitué une partie de *La Vivandière* (1844) :

> La variation de Fanny Cerrito comporte une grande variété de pas qui paraissent d'abord tout simples, mais qui sont, en fait, d'une extrême difficulté d'exécution. Parmi eux, beaucoup de sauts, dans différentes diagonales. Les danseuses de la grande époque romantique sautaient énormément. Nous tenons la preuve irréfutable de ce que Fanny Cerrito possédait une technique très brillante. Comme ses devancières, aussi bien Carlotta Grisi que la grande Marie Taglioni, elle était douée d'un ballon extraordinaire[4].

Études contemporaines comme témoignages de l'époque mettent quelque peu à mal l'image de la ballerine romantique évanescente, désincarnée à force de lyrisme, dont la "chaste Taglioni" serait le modèle. Certes, la danseuse romantique peut être lyrique, mais elle saute beaucoup, elle interprète de nombreux pas de caractère vigoureux qui soulèvent l'enthousiasme (pensons à la célèbre cachucha[5] de Fanny Elssler, ou à la danse des sœurs Noblet dans *La Muette de Portici*, que les contemporains saluèrent unanimement) ; elle est aussi comédienne, la part de pantomime étant très importante dans le ballet, même si, nous le verrons, cet aspect tend à être minimisé par le romantisme.

Il est souvent impossible de dissocier les évolutions techniques de la danse des

---

[1] J.-P. PASTORI, *Pierre Lacotte - Tradition*, p. 36.
[2] *Le Constitutionnel*, 19 mars 1832.
[3] Le terme de "ballon" désigne la qualité d'élévation et d'élasticité des sauts d'une danseuse ou d'un danseur.
[4] J.-P. PASTORI, *Pierre Lacotte - Tradition*, p. 88.
[5] Danse espagnole du XIXe siècle, qui connaîtra un immense succès scénique après son interprétation par Fanny Elssler dans *Le Diable boiteux* en 1836, suivie de nombreuses reprises et imitations.

évolutions dans les costumes – formes et matières nouvelles –, les premières imposant les secondes, qui à leur tour conditionnent les premières. On évoque toujours l'allègement des costumes pour expliquer le développement de la danse féminine. On peut supposer que le mouvement fut double : la simplification du costume féminin permit à la technique féminine d'évoluer, mais elle constitua aussi une réponse aux exigences de la technique nouvelle. Après la Révolution, le style à l'antique (revu et corrigé par des peintres comme David) avait inspiré le costume de ballet, et la tunique grecque fut adoptée par Gardel. Débarrassées des jupes encombrantes, remplacées par des tuniques légères, chaussées de sandales lacées et non plus de chaussures à talon, les danseuses purent désormais travailler une danse beaucoup plus technique et virtuose, développer les sauts, les pirouettes, et investir l'espace scénique par de larges parcours. Cet allègement fit d'ailleurs couler beaucoup d'encre à l'Opéra et sur les boulevards durant la période préromantique : le vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, surintendant des théâtres royaux, réputé pour sa pudibonderie, obligea les danseuses à rallonger leurs jupes de deux pouces et à porter des pantalons plus longs pour dissimuler leurs formes[1]. La tunique gréco-latine imposée par la vague néoclassique et antiquisante laissa progressivement place au "tutu romantique", mis au point par le peintre Eugène Lami et consacré par Marie Taglioni dans *La Sylphide* en 1832. Le terme de "tutu" n'apparaît qu'au début des années 1880 dans les écrits, mais la chose existait bien avant, inspirée par la mode des années 1825-1830 : une jupe de mousseline blanche (ou bleu pâle, dans *La Sylphide*) sur un juponnage d'organdi raide, descendant à mi-mollet, et un corsage décolleté terminé en pointe, mettant en valeur la finesse de la taille ; s'y ajoutait une couronne de fleurs ou de plumes. Ce sera d'abord le costume des esprits et autres sylphides, les rôles "humains" portant des costumes censés donner des indications sur les origines géographiques et sociales des personnages. Le vêtement fit fureur et déclencha une mode "à la sylphide". Le tutu court, à plateau, apparaîtra au XXe siècle seulement[2]. Autre innovation dans le costume, le maillot qui couvrait le corps et les jambes, s'arrêtant parfois aux genoux, du nom de monsieur Maillot, "le bonnetier de l'Opéra, mortel célèbre qui a donné son

[1] Selon CASTIL-BLAZE, "Chefs d'ateliers, contre-maîtres à mille francs par mois, ils devaient accepter la responsabilité des actes plus ou moins ridicules du noble vicomte. Toujours prêt à contrarier les projets d'une réforme, d'une régénération que l'état de misère et de complet délabrement de l'Académie rendait indispensable, ce moraliste plein de zèle ne songeait qu'à préserver doublement les ballerines du péril de la tentation." *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 201.

[2] Pour l'histoire du tutu, voir M. KAHANE, *Le Tutu* ; et le documentaire en deux parties *Le Tutu : une légende de la danse*, réalisation : François ROUSSILLON, Opéra de Paris, 2005, avec notamment les commentaires de M. KAHANE.

nom aux *inexpressibles* que portent les danseuses."[1] Et surtout, l'usage des pointes.

La courte période des débuts du ballet romantique semble bien avoir été un temps où les danseuses virent s'ouvrir des possibilités beaucoup plus grandes, où la séparation des rôles et des techniques selon le sexe fut légèrement ébranlée. Sous la Restauration, la presse utilise les mêmes qualificatifs pour louer légèreté, grâce, vigueur, souplesse, et talent des deux sexes, et exige des deux autant de qualités techniques dans la danse que de qualités expressives dans le registre de la pantomime. On peut encore le lire en 1831, dans une critique du *Globe* par exemple :

> L'enthousiasme excité à l'Opéra par Perrot et Mlle Taglioni vient non seulement de l'inimitable perfection de leurs pas, de la grâce, de la facilité, de la légèreté aérienne de tous leurs mouvements, mais du sentiment rendu par toutes leurs poses, tous leurs gestes, et par leur physionomie[2].

Toutefois, la séparation entre les sexes fut réaffirmée d'autres manières, et surtout par le développement de l'usage des pointes, qui furent réservées aux femmes[3]. Dès 1815, Geneviève Gosselin fit quelques pas sur pointes, dans *Flore et Zéphyr*, puis en Russie Advotia Istomina en 1818, à qui Pouchkine dédia quelques vers d'*Eugène Onéguine*[4], et Amalia Brugnali à Vienne en 1823 ; d'autres aussi, sans doute, en usèrent. Marie Taglioni, qui parut pour la première fois à l'Opéra dans *Le Sicilien* en 1827, n'était donc pas la première à danser sur pointes, mais elle fut la première à en maîtriser totalement la technique. Selon le *Courrier des théâtres* :

> 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 quelque partie 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[5].

À l'époque, les pointes n'étaient que de simples chaussons rembourrés et brodés ; elles seront par la suite perfectionnées. Elles étaient réservées, dans le ballet romantique, aux êtres immatériels de l'acte blanc, et aux premiers sujets ; l'usage se généralisera par la suite pour tous les personnages féminins, et elles deviendront le

---

[1] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 171.
[2] *Le Globe*, 20 juillet 1831 p. 808.
[3] Notons qu'il n'en a pas toujours été ainsi. La technique des pointes est probablement originaire du sud de l'Italie, où elle était pratiquée par les danseurs de foire. Actuellement, les danseurs arméniens dansent aussi sur les orteils repliés, sans chaussons spéciaux.
[4] "Aérienne, étincelante, / Soumise à l'archet enchanté, / Entourée de jeunes nymphes, / Istomina est là, posée. / D'un pied elle effleure le plancher, / Ébauche un cercle lentement, / Soudain, s'élance et puis s'envole, / Tel un duvet que souffle Éole, / Et son petit pied palpitant, / Bat contre l'autre vivement." Alexandre POUCHKINE, *Eugène Onéguine*, ch. 1 XX, Paris, Seuil, 1990, 1998, "Points", p. 23.
[5] *Le Courrier des théâtres*, 10 juin 1828.

symbole et l'accessoire obligé du ballet académique.

Elles seront aussi chargées de toute une symbolique fétichiste par les regards masculins. Mais avant d'y voir un accessoire signant l'assujettissement des femmes ou un instrument de torture, on doit réfléchir à la sensation de puissance éprouvée par la danseuse sur pointe, qui maîtrise l'appui au sol, et cette verticalité que le XIXe verra comme une érection du viril[1]. Malgré les difficultés de la technique, le développement des possibilités de déplacement sur pointe et de la gamme d'expressions qu'elles permettent (de la suspension au taqueté), ont certainement apporté aux danseuses un sentiment de maîtrise de l'espace et de leur corps, de liberté, des sensations que devaient peut-être envier les spectatrices.

1.4 Une dégradation progressive de la danse à l'Opéra

Au cours du siècle, les techniques féminines et masculines se distingueront de plus en plus ; les rôles masculins tendront à se réduire, voire à disparaître, et dans le même temps, la technique féminine perdra de son brillant à l'Opéra ; le corps de ballet se fera médiocre et la chorégraphie n'évoluera plus[2]. Toutefois, l'Opéra eut encore de grands moments et de grands danseurs ; dans *Sacountala*[3] en 1858 par exemple, Lucien Petipa soulevait l'enthousiasme par ses portés avec un seul bras, et Amalia Ferraris par ses doubles pirouettes sur pointes.

Seul l'Opéra possédait à Paris une école de danse, et la formation des danseuses et des danseurs n'y était pas la préoccupation première des différents administrateurs, davantage soucieux d'économies. Le chorégraphe Arthur Saint-Léon déplore en 1856 ce manque de concurrence et l'absence de véritable formation, qu'il interprète à juste titre comme un mépris pour l'art chorégraphique, conduisant à une dégradation de la technique et de la qualité des œuvres présentées. Un certain nombre d'autres facteurs expliquent la baisse de niveau de la danse à l'Opéra. D'une part, l'élan romantique s'est essoufflé, les ballets se répètent et la danse cesse d'innover pour évoluer vers l'académisme ; le souci de la forme et du spectaculaire prend le pas sur le souci d'expression. Le public évolue aussi, et se montre de moins en moins exigeant sur la qualité de la danse. Mais surtout, les conditions de formation et de travail des interprètes se dégradent ; cette détérioration sera aussi responsable du départ des

---

[1] Voir G. LASCAULT, *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représentée*, pp. 94-95.
[2] Voir, datant de 1856, A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*.
[3] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 14 juin 1858. Chorégraphie : Lucien Petipa ; livret : Théophile Gautier et Lucien Petipa ; musique : E Reyer ; avec Lucien Petipa et Amalia Ferraris.

meilleurs danseurs, auxquels aucune possibilité de carrière ne s'offrait plus.

Léopold Adice, chorégraphe et professeur de perfectionnement attaché à l'Académie impériale du Grand Opéra en 1859, souligne la régression technique du ballet depuis les années où officiaient Blasis ou Albert. Il met en cause, et rejoint sur ce point Saint-Léon, l'enseignement et l'entraînement quotidien, déplore que les cours varient tous les jours, n'aient ni suivi, ni pédagogie ("nous avons vu la leçon commencer par un grand battement et un entrechat à six."[1]), qu'il y ait trop de "pauses d'agrément", de grâces, de sentiments, au détriment des apprentissages techniques sérieux, surtout des jeux de jambes :

> Nos collègues semblent ne pas se douter que les jambes constituent la partie la plus importante dans l'exécution de la danse théâtrale ; la preuve en est dans leur enseignement qui semble avoir pour maxime que l'on ne danse qu'avec le buste et que cette partie seule détermine le genre et le talent de l'artiste[2].

Implicitement, il critique l'esthétique romantique, ou du moins l'application qui en est faite dans l'enseignement, où l'expression supplée à la technique car "on ne danse qu'avec les jambes, et l'on exprime avec le reste du corps."[3] Le résultat serait une déplorable perte des possibilités techniques des interprètes : "Quant aux études de pirouettes, point ! et nous défions que l'on cite une seule de nos danseuses d'à présent qui ose attaquer un double tour de pirouette sur le cou-de-pied."[4]

Léopold Adice attribue aux élèves comme aux professeurs la responsabilité d'une perte des traditions, entraînant celle de la technique. Mais les élèves ne sont certainement pas les seuls responsables. Le public du Second Empire était sans aucun doute moins exigeant concernant la danse que celui de la Restauration. Il est certain aussi que la réduction des cours à l'école de danse et pour le corps de ballet, la nécessité pour les danseuses et danseurs de payer des cours supplémentaires, la fin de la sélection par le mérite au profit des recommandations, le fait que les danseuses de l'école n'avaient quasiment aucune chance de devenir premiers sujets, ces places étant réservées à des danseuses étrangères, plus susceptibles d'attirer le public, avide de

---

[1] L. ADICE, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*, p. 63.
[2] *Ibid.*, p. 95.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 63.

visages et de corps nouveaux tout autant que de leur notoriété[1], toutes choses mises en place à partir de l'administration de Véron, ne pouvaient que conduire à une baisse du niveau technique et à une démotivation des danseuses[2]. Ce que confirme Nérée Desarbres, secrétaire du directeur Alphonse Royer, écrivant qu'à partir de 1857 environ :

> Le nouveau système d'administration, qui consiste à n'avoir plus de premiers sujets engagés, mais à produire simplement de temps en temps, comme en province, à la satisfaction des habitués, qui veulent bien s'en contenter, des sujets étrangers, a fait descendre le ballet, à l'Opéra de Paris, en dessous de ceux de Milan, Saint-Pétersbourg et Vienne. Ce ne sont plus les artistes français qui vont en étoiles à l'étranger, ce sont les danseuses de l'étranger qui viennent en représentation à Paris.[3]

Il est à noter que certains commentateurs vont à la même époque reprocher au contraire à la danse postromantique la perte de l'expression au profit d'une recherche purement technique. Ce fut sans doute le cas à la fin du siècle avec les apports du ballet italien, notamment à l'Éden, et Jules Lemaître exprime un tel regret en 1888 :

> La danse n'est plus guère chez nous, à l'heure qu'il est, qu'un exercice d'agilité, une série de sauts extrêmement compliqués. Tout ce que les Italiens ont imaginé, c'est de mettre en mouvement de grandes masses et de faire de la danse quelque chose d'analogue aux belles manœuvres militaires. Je voudrais que la danse redevint profondément expressive, comme elle l'a été dans l'antiquité grecque et romaine, comme elle l'est encore dans tout l'Orient[4].

Excès ou défaut de technique, d'expression ? les deux interprétations ne s'excluent pas et peuvent se concilier en remarquant qu'il y eut, de fait, une dissociation de l'expression et de la technique (l'une ou l'autre devenant prédominante), alors que c'est précisément l'association d'une recherche technique au service d'une qualité expressive et esthétique nouvelle qui avait fait l'originalité du ballet romantique. La baisse de qualité de la danse à l'Opéra est aussi le résultat de la

---

[1] Certains critiques, comme B. Davons dans *l'Indépendant*, le déplorent : "Pour obtenir des succès extraordinaires, à l'Opéra, il faut arriver de Milan, de Vienne ou de Naples. Si vous vous appelez tout uniment Sophie ou Adèle Dumilâtre, Pauline Leroux ou Maria ; si vous êtes délicieuse mime ou ravissante danseuse française, et si vous avez fait votre éducation au Conservatoire, votre affaire est faite. Vous serez une artiste estimable, mais vous n'aurez point droit à l'une de ces réputations européennes qui font la fortune des artistes." B. D., *L'Indépendant* 6 juin 1844.

[2] Après 1830, l'examen de l'enfant avant l'entrée à l'école de danse est supprimé, l'admission dépend d'un seul professeur et du directeur. L'avancement est soumis au bon vouloir du directeur et aux recommandations des protecteurs. Le directeur choisit les ballets et attribue les premiers rôles à des danseuses étrangères. Une partie des cours à l'école de danse est supprimée, obligeant les danseuses à prendre des cours payants ; les plus pauvres devront donc quitter la danse ou à avoir recours à des protecteurs. Voir L. ROBIN-CHALLAN, *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, p. 215.

[3] N. DESARBRES, *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868), chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, p. 143.

[4] J. LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, vol. 1, p. 330.

disqualification de cet art auprès du public et des gestions désastreuses des directeurs successifs qui ont privilégié la recherche du profit au détriment de la qualité de la formation et des conditions de travail des artistes.

2. Mises en scène et machineries

Après la révolution de Juillet, l'Opéra s'était modernisé dans une volonté politique de donner une image conforme au nouveau régime, moderne et en phase avec les attentes de la population. La commission chargée de faire respecter le cahier des charges par le directeur-entrepreneur était particulièrement attentive aux mises en scène et décors, qui ne devaient pas, par exemple, être réutilisés dans différentes créations.

La notion de "metteur en scène" ou, plus exactement, de scénographe, s'imposera à l'Opéra dans les années 1830, déchaînant les critiques[1], comme celles de Jules Janin, Gustave Planche ou Castil-Blaze :

> Fin connaisseur ! Le public de Paris juge la musique d'après les décors, les habits, les chevaux caparaçonnés, le velours, le satin, les cuirasses et tout le luxe de la représentation. Négligez ces pompeux accessoires, et le talent du musicien s'évanouira devant un auditoire merveilleusement incapable de l'apprécier[2].

Après avoir travaillé pour le Théâtre-Français, Edmond Duponchel, architecte, décorateur, avait été nommé au comité de "mises en scène pour l'Académie royale de musique" instauré à l'Opéra en 1827 ; chargé de la direction des décors et des costumes avant de devenir directeur de l'Opéra après Véron, il joua un rôle primordial dans le développement d'une nouvelle conception de la scénographie et permit à Ciceri de déployer ses idées[3]. Si sa gestion, en tant que directeur, fut grandement critiquée et financièrement catastrophique, beaucoup de ses contemporains reconnaissent son talent de décorateur et le soin qu'il apportait aux reconstitutions des costumes ; en 1875, le directeur de l'Opéra Alphonse Royer écrivait : "Duponchel n'était ni un littérateur, ni un musicien, ni un homme de théâtre, c'était un artiste, un inventeur d'effets décoratifs qui avait la passion innée des magnificences de la mise en scène."[4]

La période romantique affectionne les mises en scène spectaculaires et la

---

[1] Voir M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, Ch. XI, "Les critiques contre la mise en scène", pp. 138-146 ; C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, p. 14.
[2] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 227.
[3] Voir M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, pp. 99-110 et A. DION-TENENBAUM, "Multiple Duponchel".
[4] A. ROYER, *Histoire de l'Opéra*, p. 184.

scénographie sera profondément transformée, reflétant les goûts de la nouvelle société[1]. C'est elle qui crée souvent des liens entre livret, musique et chorégraphie, pour donner une cohérence qu'opéras et surtout ballets romantiques n'avaient pas toujours. Les décors interviennent de plus en plus dans la conception des spectacles ; ils décident même du succès des ouvrages, ce qui ne manque pas de soulever des réactions hostiles[2]. Les crédits alloués aux décors et machineries vont s'accroître considérablement. L'Opéra allait dépenser 43 543 francs pour le cloître de *Robert le Diable*[3] ; mais le succès fut à la hauteur :

> Enfin voici du nouveau : […] essayer de vous peindre toutes les magies produites par le pinceau de Ciceri, qui jamais n'avait été si merveilleux ; vous donner une idée même imparfaite de la décoration du troisième acte, qui représente l'intérieur aimé du vieux monastère ; de la décoration de la fin, qui offre l'aspect de la cathédrale de Palerme au moment de la bénédiction nuptiale ; vous raconter l'exactitude et la richesse des costumes, le charme des ballets, toutes les pompes du spectacle, sont choses impossibles ; il faut le voir pour le croire. C'est prodigieux ! c'est prodigieux ! Voilà ce que tout le monde répétait hier au soir, et qu'on répétera longtemps, car, dans plusieurs mois, il y aura encore foule à l'Opéra, pour *Robert-le-diable*[4].

Véron inaugure le baissé de rideau à la fin de chaque acte : les changements ne se font plus à vue, ce qui permet l'installation de décors plus compliqués[5]. Le dispositif ne fait d'ailleurs pas l'unanimité, et Castil-Blaze écrit :

> Un nouveau système de décoration que l'on veut introduire, enlève à l'Opéra toute sa magie, puisqu'il ne permet plus d'exécuter le changement à vue. Ces échafaudages que l'on dresse durant des entr'actes interminables ; ces décors qu'il faut rendre solides pour les charger de personnages vivants, agissant, ne sont plus que des objets matériels, réduits à leurs formes exiguës et mesquines[6].

À la suite des inventions de Daguerre, notamment au théâtre du *Panorama-dramatique* (1821-1823), spécialisé dans les productions spectaculaires[7], de nouveaux dispositifs scéniques sophistiqués étaient utilisés sur les boulevards, entre autres,

---

[1] Voir CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, ch. XXVIII, "Costumes décors mis en scène", pp. 378-399. Et pour des études plus récentes : M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle* ; C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique* et "Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique" ; I. MOINDROT (Dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*.

[2] M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, ch. XI "Les critiques contre la mise en scène", pp. 138-146.

[3] *Ibid.*, pp. 102-104.

[4] *Le Constitutionnel*, 23 novembre 1831.

[5] Le rideau de scène avait été utilisé pour la première fois à l'Opéra en 1828 pour *La Muette de Portici*.

[6] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 235.

[7] "Les divers mélodrames, les féeries, les ballets-pantomimes qui parurent sur cette scène n'étaient que des prétextes pour mettre en évidence des décors d'Alaux, de Daguerre, de Gué et aussi de Ciceri", écrit M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, p. 46.

panoramas et dioramas[1]. Bien qu'avec retard, l'Opéra a largement puisé dans les innovations de ces théâtres populaires. On voit fleurir par exemple le décor dit "troubadour", ou gothique, dont le cloître du *Ballet des nonnes* offre un exemple qui a marqué les esprits. C'est Edmond Duponchel, qui, avec Meyerbeer, imposa ses conceptions au librettiste Scribe, refusant le décor originellement prévu – "un tableau du vieil Olympe de l'Opéra, avec des carquois, des flèches, des gazes et des amours"[2] – pour imaginer un cloître dans lequel les nonnes, drapées dans leurs linceuls, sortiraient de leurs tombeaux. Le réalisateur, Pierre Ciceri, est alors le maître des scénographies nouvelles et dominera la période 1821-1833, faisant de nombreux adeptes et élèves qui lui succèderont[3]. Avec lui, quatre décorateurs et peintres réunis en société connaîtront une grande notoriété à l'Opéra et dans les théâtres parisiens : Charles Séchan, Léon Feuchère, Édouard Desplechin et Jules Diéterle.

Pour mettre en scène les féeries, on multiplie les machineries. La tempête, dans le ballet éponyme de Coralli en 1834, soulève l'enthousiasme du public. Les trappes permettant l'apparition et la disparition des personnages deviennent indispensables ; on utilise pour la première fois les trappes anglaises[4] sur la scène de l'Opéra de Paris pour la disparition de Bertram, dans *Robert le Diable* ; celle qui fait sortir Giselle de sa tombe demeure célèbre. Engloutissements dans le sol d'un côté, apparitions, envols et disparitions dans les cintres de l'autre ; beaucoup de dispositifs sont utilisés pour simuler les envols d'esprits aériens : dans *La Sylphide* par exemple, le rôle-titre s'envole par la cheminée au premier acte, tandis qu'au second, une douzaine de sylphides vole en ronde. Carlotta Grisi impressionne fortement les chroniqueurs de son temps dans *La Péri*, en se jetant du haut d'un praticable-nuage dans les bras de Lucien Petipa (dans le rôle d'Achmet). De nombreux chroniqueurs rapportent que le public parisien se déplaçait surtout en espérant un accident :

> Il y a au premier acte de la *Péri* un saut tellement périlleux que Carlotta Grisi y risque sa vie chaque fois qu'elle l'exécute. Que M. Petipa soit maladroit ou seulement distrait un soir, et

---

[1] Pour plus de détails, sur les aspects techniques des décors, voir M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, ch. IV "Daguerre et les spectacles d'optiques", pp. 41-50 ; C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, pp. 186-193 ; sur les styles de scénographie à la fin de la Restauration, *Ibid*. pp. 208-223 ; également N. WILD, "Un demi siècle de décors à l'Opéra de Paris – Salle Le Pelletier 1822-1873", p. 18.

[2] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III, pp. 151-152.

[3] Sur Pierre Ciceri, voir M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, pp. 51-61 (ainsi que sur la collaboration entre Ciceri et Daguerre) ; C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, pp. 168-172 ; N. WILD, "Un demi siècle de décors à l'Opéra de Paris – Salle Le Pelletier 1822-1873", pp. 15-16.

[4] Trappes munies de lamelles d'acier flexibles, qui permettaient une fermeture rapide après le passage d'un corps.

> Carlotta se fend la tête sur le plancher. – Je connais un anglais qui ne manque pas une représentation de l'œuvre de M. Théophile Gautier. Il est persuadé que ce ballet doit être fatal à Carlotta, et, pour rien au monde, il ne voudrait être absent ce soir-là – relate Albéric Second[1].

Il faut noter toutefois que les créatures volantes et les machineries n'apparaissent pas avec le ballet romantique, elles peuplaient depuis longtemps les ballets à l'antique, et dès 1796, le ballet-pantomime *Flore et Zéphyr* de Didelot renouvelait le genre grâce à une machinerie permettant aux danseurs de simuler le vol. Pour Castil-Blaze, peu enthousiaste devant la multiplication des effets spéciaux, "c'est la première fois que l'on fit manœuvrer les danseurs académiciens de cette manière, suspendus au plafond, aussi lestes que des jambons accrochés dans la boutique d'un charcutier"[2]. Mais au XIXe siècle, la technologie devient un élément esthétique à part entière. L'imagination règne : intégrés aux costumes, des mécanismes d'horlogerie faisaient battre régulièrement les ailes de la sylphide, et plus tard celles de Giselle, laquelle marchait en faisant éclore des fleurs[3].

Ces machineries n'étaient pas sans danger, la première de *Robert le diable* fut émaillée d'incidents : Mlle Dorus et Marie Taglioni faillirent être blessées par la chute d'une partie du décor aux deuxième et troisième actes, et le ténor Nourrit disparut par erreur dans la trappe prévue pour Levasseur[4]. Le docteur Véron inspectait d'ailleurs soigneusement avant chaque représentation de *La Sylphide* les porte-mousquetons, les anneaux et les corsets à l'aide desquels étaient suspendues les figurantes qui "doublaient" les premiers sujets[5] ; les rats qui effectuaient les vols recevaient un feu de dix francs, une somme importante, comme prime de risque.

Les innovations majeures concernent l'éclairage. Le gaz tout d'abord, qui fut pour la première fois utilisé à l'Opéra en 1822 (pour *Aladin* ou *La Lampe merveilleuse*)[6], avant d'être introduit au théâtre de la Porte Saint-Martin (en 1834) et au théâtre de la Gaîté, les deux salles autorisées à diffuser des ballets à Paris. Pierre Ciceri en exploita à merveille les possibilités que n'offraient ni les chandelles, ni les lampes à

---

[1] A. SECOND, *Les Petits mystères de l'Opéra*, pp. 152-153.
[2] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 145.
[3] P. LACOTTE, "Giselle : le style romantique", in *Giselle – L'Avant-Scène Ballet Danse*, janvier – mars 1980, p. 24.
[4] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III, pp. 164-166.
[5] *Ibid.*, p. 168.
[6] Créé le 6 février 1822. Voir N. WILD, "Un demi siècle de décors à l'Opéra de Paris – Salle Le Pelletier 1822-1873", pp. 18-19.

huile : éclairer des espaces plus vastes, faire varier les intensités, mettre en place un éclairage directionnel. Décors et lumières vont renforcer l'atmosphère fantastique des ballets. En juin 1831, lors de la réouverture de la salle Le Peletier après rénovation, *Le Courrier des théâtres* s'interroge sur les nouveaux dispositifs introduits par Véron :

> On n'est pas d'accord sur l'effet que pourraient produire deux superbes candélabres placés de chaque côté du théâtre de l'Opéra et alimentés par le gaz sortant d'une multitude de fausses bougies. Les uns pensent que cette innovation élégante ajouterait à la magie de cette scène déjà si brillante. D'autres croient que le reflet de ces lumières serait fatigant pour l'œil des spectateurs, avec d'autant plus de motifs que le feu du gaz est toujours dans une assez vive agitation. En partageant ses clartés avec celles de la rampe, ne jetterait-on pas du doute sur le visage des acteurs ? Et enfin l'illusion s'accommoderait-elle de ces candélabres ailleurs que dans les palais, dans les salons et dans tous les décors d'intérieur ? [1]

Mais *La Revue musicale* salue pour la même occasion l'utilisation des astro-lampes Locatelli, avec leurs réflecteurs qui diffusent une lumière plus proche du réel, et qui sont placées par exemple dans des boîtes sous les cintres, pour produire l'effet du clair de lune[2] :

> L'adoption que M. Véron a faite de l'éclairage de la salle d'après les procédés de M. Locatelli est une amélioration très remarquable qui contribuera puissamment aux progrès de l'art du décorateur. Les facilités qu'il y a dans ce système à réunir sur un point une masse considérable de lumière, à en fondre l'effet, et à éviter le cliquetis des ombres éparses, peut avoir dans certains cas les résultats les plus heureux. On en a vu un exemple dans le lever du soleil dorant le sommet des montagnes au deuxième acte de *Guillaume Tell*[3].

L'éclairage au gaz confère aux espaces une atmosphère romantique ; dans les années 1880, il séduit toujours : "La rampe [au gaz] est fée. Elle fausse les tons et transforme les physionomies. Elle enfume les teints les plus clairs, et donne aux peaux les plus brunes et les plus granuleuses le poli et l'éclat du marbre. De par sa magie, une grande bouche devient *de l'expression* et un grand nez *du caractère*"[4], écrit Paul Mahalin. Toutefois, il ne faudrait pas ignorer les conséquences importantes de ce système d'éclairage sur la santé des artistes (inhalation de produits de combustion, dommages pour les yeux, etc.), indépendamment des risques d'incendies. Il n'existe à ma connaissance pas de travaux sur le sujet en France, contrairement à la Grande-Bretagne[5].

---

[1] *Le Courrier des théâtres*, 31 mai 1831.
[2] Sur l'éclairage au gaz, voir L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III., p. 255.
[3] *La Revue musicale*, 4 juin 1831, Année 5, tome 11, p. 142.
[4] P. MAHALIN (Un vieil abonné), *Ces demoiselles de l'Opéra*, p. 43.
[5] Pour une bibliographie sur le sujet, voir M. PECASTAING-BOISSIERE, *Les Actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme*, pp. 105-107.

La lumière électrique, utilisée pour la première fois à l'Opéra pour le soleil levant du *Prophète*[1] en avril 1849, ouvrira encore davantage de possibilités. "La lumière électrique donne à ce décor une puissance d'effet incroyable : l'illusion est complète ; c'est un vrai parc, une vraie lune ; on dirait que les combles du théâtre effondrés laissent passer les rayons nocturnes." s'émerveille Théophile Gautier après avoir assisté à une représentation de *La Filleule des fées*[2], toujours en 1849. Plus tard, à la fin du siècle, l'utilisation de l'électricité par Loïe Fuller provoquera une nouvelle révolution esthétique.

[1] Opéra de Meyerbeer et Scribe, créé à l'Opéra le 16 avril 1849.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 15 Octobre 1849.

II Romantisme et ballet romantique

Martine Kahane cite cette réflexion de Mendelssohn à propos de *Robert le diable* : "Le sujet est romantique, c'est-à-dire que le diable y joue un rôle ; cela suffit, aux yeux des Parisiens, pour constituer le romantisme, la fantaisie."[1] Pour comprendre la place occupée par le ballet et la danse dans la culture du XIXe siècle, et l'évolution esthétique de l'art chorégraphique, une question, paradoxale au premier abord, se pose : qu'est-ce qui, dans le ballet romantique entre 1831 et 1850 environ, relève du Romantisme, et par quels aspects ? Et de façon plus provocante : le ballet romantique est-il vraiment romantique ? "Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux"[2], écrivait Théophile Gautier. En quoi ces rêves ont-ils rencontré la réalité du ballet et de la danse ?

1. Le Romantisme dans le ballet

Quels sont donc les éléments qui relèvent du Romantisme dans le ballet romantique ? L'esthétique romantique impulse incontestablement de grands changements dans la technique même de la danse. L'imaginaire, la sensation et l'émotion deviennent générateurs de mouvement et d'expressivité. Dans l'extrait concernant Marie Taglioni précédemment cité, Charles Villagre soulignait un changement fondamental, évoquant "le talent d'une artiste qui repousse les traditions vieilles, dédaigne l'imitation, s'élance dans des routes originales"[3] : le rejet de l'imitation, telle qu'elle était conçue dans le ballet d'action, et d'une certaine conception de la pantomime, marque la nouvelle danse. De même, pour Albert, également cité un peu plus haut, c'est le sentiment profond de joie qui détermine le mouvement[4]. On ne saute plus pour imiter par convention la joie ; en éprouvant la joie, on génère une impulsion qui fait du saut une danse. La danse romantique cesse de vouloir imiter, elle va exprimer des ressentis.

Un entrefilet concernant Paul dans *le Journal des débats* du 22 juin 1818, et rapportant la critique d'un journal de Marseille, introduit la nuance fondamentale qui distingue la danse romantique : il ne s'agit plus de montrer et de donner à voir, mais de donner à sentir, de transmettre un ressenti :

---

[1] Cité par M. KAHANE, *Robert le Diable*, p. 51.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 23 février 1846.
[3] C. VILLAGRE, "Histoire du Ballet", *La France Littéraire*, série 2, Tome 1, 1836, p. 54.
[4] A. DECOMBE, *L'Art de danser à la ville et à la cour*, pp. 21-22.

> Le journal de Marseille ne tarit point sur les louanges de Paul. *Ce jeune danseur n'a rien de matériel ; c'est en voltigeant sur la scène qu'il se dessine diversement avec une grâce toujours nouvelle*. […] Le journaliste applique assez heureusement à Paul un des plus jolis vers de Lemierre :
>
> Même quand l'oiseau marche, on *voit* qu'il a des ailes ;
>
> Cependant, quand on cite, il faut citer correctement ; Lemierre a dit :
>
> Même quand l'oiseau marche, on *sent* qu'il a des ailes.
>
> Et il ne faut qu'un peu de goût pour *voir* ou pour *sentir* la différence des deux versions[1].

Autrement dit, entre *voir* et *sentir*, il y a la poésie de la danse.

L'imaginaire romantique entre dans sa matière. Les éléments de la nature, le vent, l'eau ne vont plus être de simples références représentées sous forme codifiée ; ils sont constitutifs du mouvement dansé, par le travail de l'imaginaire sensorimoteur. Wilfride Piollet rapporte que Marie Taglioni évoquait les "changements qu'avait apporté à sa danse l'abandon à la force du vent."[2] C'était introduire la poésie au sein du mouvement, stimulant l'imagination et la plume des feuilletonistes : "elle monte et descend, calme, chaste, et légère, comme un flocon de neige, qui tombe du ciel, dans une journée d'hiver pure et silencieuse"[3], écrit l'un d'eux. Théophile Gautier a pressenti ce pouvoir nouveau de la danse, auquel il rend hommage, au travers de Marie Taglioni :

> Taglioni est un des plus grands poètes de notre époque ; elle a compris merveilleusement le côté idéal de son art […] C'est un génie si l'on veut entendre par ce mot une faculté poussée à ses dernières limites, tout aussi bien que lord Byron ou M. de Lamartine ; elle a des ronds de jambe et des ondulations de bras qui valent de longs poèmes[4].

Toutefois, cette danse romantique est loin d'occuper tout le temps des ballets ; elle constitue quelques moments au sein d'un ensemble qui reste dominé par la trame narrative. Mais ces moments ont marqué le public au point qu'on leur assimile l'ensemble des ballets romantiques.

Le Romantisme exalte les sentiments, les affects, les rêves, il "découvre" l'inconscient, la nuit, la part obscure et complexe des choses, l'indicible. Dès la période préromantique, la danse s'est aussi tournée vers l'expression de l'âme et des sentiments. Auguste Baron insiste sur ce qui fait, à son sens, la spécificité du ballet : "surtout que le sentiment et les passions humaines y occupent toujours une grande place : le

---

[1] *Le Journal des débats*, 22 juin 1818.
[2] Dans une lettre à son petit neveu, citée dans W. PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, p. 91.
[3] *Le Globe*, 7 octobre 1831 p. 1120.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 13 octobre 1836.

sentiment est la qualité essentielle dans un ballet, comme l'expression dans un tableau. C'est la seule qu'aucune ne remplace, et qui peut tenir lieu de toutes les autres."[1] Il cite à titre d'exemple le ballet *Nina* ou *La Folle par amour*, dont la version chorégraphique, imitée d'un opéra de Dalayrac et Marsollier créé en 1786 à la Comédie italienne, eut en 1813 un immense succès. Les témoignages du public sont unanimes, le ballet suscita une énorme émotion, grâce à l'interprétation sensible d'Emilia Bigottini dans le rôle-titre : "C'étaient des larmes dans les loges, des larmes dans les galeries, des larmes au parterre, l'émotion de l'actrice brûlait l'âme des spectateurs haletants, et l'on sortait de la représentation le cœur oppressé, les yeux rouges, le teint pâle."[2] Et la comtesse Dash relate :

> Deux ou trois jours avant que ma grand'mère tombât malade, j'avais assisté à une représentation à bénéfice à l'Opéra. Je ne l'oublierai point, c'est la seule fois que j'ai vu Bigottini. Elle jouait Nina, et jamais je n'ai retrouvé ce que j'éprouvai ce jour-là. Elle me fit pleurer à chaudes larmes, pleurer à une pantomime ! Et je ne suis pas la seule qui eut ce ridicule... si c'en est un. Toute la salle était émue. Sa physionomie, ses gestes étaient si touchants, elle était si bien folle, et folle par amour que pas un cœur ne resta insensible. Je ne crois pas que l'art ait été poussé plus loin. […] On s'identifiait avec cette douleur, qu'elle exprimait d'une façon si déchirante. Je le répète, je n'ai jamais éprouvé cela depuis. A la fin, quand, en retrouvant son amant, elle recouvrait la raison, son visage rayonnait d'intelligence et de bonheur; et les applaudissements éclataient comme un tonnerre. Pendant qu'elle souffrait, on était contenu, malgré soi, par le respect qu'inspirait cette désolation : combien il fallait qu'elle fût vraie, pour produire un effet semblable ! [3]

Mais bien que Nina annonce le ballet romantique, en 1813 c'est encore la pantomime qui véhicule l'émotion. L'étape qui reste à franchir sera d'atteindre son expression poétique par le mouvement, la danse. Ce sera, en 1841, Carlotta Grisi dans *Giselle*, dont le sujet évoque *Nina*, qui conjuguera la force expressive de la pantomime et celle de la danse en propre.

Dans sa grande majorité, la presse de la monarchie de Juillet accueille avec enthousiasme le renouveau des sujets qui marque ses débuts, à quelques exceptions près, comme le *Courrier des théâtres* qui, faisant allusion à la vaine poursuite de la sylphide par James, écrit :

> […] il y a un goût, ou plutôt une mode de *fantastique*, qui, pour commencer à passer, n'en a pas moins fait son temps, grâce aux élucubrations *romantiques*, où, tout en cherchant *la vérité*, on a

---

[1] A. BARON, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, pp. 284-285.
[2] J. ARAGO, *Mémoires d'un petit banc d'Opéra*, pp. 230-231.
[3] DASH Comtesse, *Mémoires des autres*, t. 3, pp. 20-21.

> tout mis en question, où en courant après *ce qui est*, on n'a, par un guignon singulier, jamais rencontré que *ce qui n'est pas.*[1]

Si certains livrets offrent un romantisme de pacotille, fait de fantastique et de diableries comme le soulignait Mendelssohn, cité précédemment, d'autres relèvent à l'évidence d'une réelle inspiration romantique, comme les ballets écrits par Théophile Gautier ou encore *Ondine ou la naïade*, tiré d'un poème de Lamotte-Fouqué, qui servit de thème à plusieurs versions chorégraphiques[2] ; le fantastique, l'amour et la mort, la nature reflet du monde intérieur, la femme/ballerine icône idéalisée et instrument de perdition, le héros écartelé entre des aspirations contraires, matérielles et spirituelles, symbolisées par des figures féminines, l'exotisme, les oppositions binaires, … Le ballet est un théâtre pour les mythes romantiques. Toutes choses qui participent grandement de sa féminisation.

Le ballet romantique, j'y reviendrai, est structuré par des dualités, notamment entre réel et imaginaire, narration et poétique. Au-delà de cette structuration, il existe une autre dualité, inhérente à l'art chorégraphique. Même si le ballet relève du rêve et de l'immatériel, la danse demande à être incarnée. La focalisation sur la tension entre cette matérialité et l'immatériel qu'elle était censée manifester apparaît comme une constante dans la réception de la danse au XIXe siècle, et surtout chez les romantiques. La spiritualisation (ou sa tentative) de la matière corporelle et féminine par la danse, la tension entre un élan vers la pure poésie (d'émanation masculine), et son enracinement dans le charnel (de nature féminine) sont de toute évidence parmi les ressorts de la fascination exercée par la danse sur les artistes du XIXe siècle, mais aussi, avec eux, sur toute une société. En analysant l'importance de l'harmonie à la période romantique, Juden remarque qu'"il arrive souvent que l'on demande à l'art le devoir de spiritualiser la matière"[3] ; réciproquement, les artistes du XIXe siècle étaient aussi en quête constante d'une matérialisation, même fugitive, des productions de leur esprit ; un poète comme Mallarmé la trouvera dans la danse. Le goût pour le spiritisme, les sciences occultes, mais aussi la consommation de drogues diverses témoignent de cette double quête, tout comme les nombreux récits d'œuvres, statues de femmes le plus souvent, s'animant, à la fois séductrices et dangereuses. "L'évasion manquée du corps vers un sens évanescent, aux yeux de l'esthète du XIXe siècle, constitue la séduction la

---

[1] *Le Courrier des théâtres*, 13 mars 1832.
[2] Le chorégraphe Henry en donna une version en 1825, Filippo Taglioni en 1836, Jules Perrot en 1843, Paul Taglioni en 1846 (sous le titre de *Coralia*)… ; aucune d'entre elles ne fut donnée à l'Opéra.
[3] B. JUDEN, "L'Esthétique : 'l'harmonie immense qui dit tout' ", p. 6.

plus troublante" remarque Jean Starobinski[1]. Le dépassement du corps humain vers un corps idéal fascine, dans son échec et sa tentative perpétuellement renouvelée.

C'est par son ambivalence même et sa dualité intrinsèque, "ce qui fait d'un ballet le spectacle le plus matériel et le plus idéal à la fois"[2], que la danse séduit un Théophile Gautier, dont Jean Starobinski souligne que l'idéal d'artiste "se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition corporelle et charnelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux"[3]. La maîtrise technique exigée par la danse, résultat d'un travail et d'un dépassement de soi par lesquels l'interprète atteint un au-delà des possibilités d'expression ordinaires, s'intègre totalement à la conception de la poésie défendue par Gautier[4] :

> En effet, quoi de moins naturel que de voir un conspirateur recommander le silence en chantant à tue-tête ; une femme affligée exprimer son désespoir en faisant des cabrioles ! Cependant tout cela fait un plaisir infini, pourquoi ? parce qu'il y a de l'art, du travail, de la difficulté vaincue, et qu'on sent qu'il n'est pas possible, avec l'alphabet de la musique ou de la danse, de rendre plus exactement la joie ou la douleur ; pourtant, il y loin de la joie ou de la douleur véritable à une cavatine de Meyerbeer ou un pas de Mlle Taglioni[5].

Marie Douglas suggère que lorsque le corps est soumis à une très forte pression sociale – et il l'était particulièrement au XIXe siècle –, le système désincarne les formes d'expression[6]. La tension n'en est que plus forte entre les pôles matériel et idéal. Manifeste dans toutes les formes d'art, elle l'a été plus encore dans la danse, où ces deux extrêmes ne pouvaient structurellement pas être séparés. Dans un article au titre évocateur, "La technique romantique : de l'exhibition du corps dans la négation du corps", Sylvie Jacq-Mioche note que cette technique s'inscrit dans un paradoxe, qui est de montrer le corps tout en signifiant son peu de matérialité[7]. Feindre l'aisance, dissimuler l'effort et les contraintes, simuler l'extrême légèreté, au prix d'un travail constant et considérable, de l'épuisement en coulisses : la chose n'est pas en soi remarquable, et ce paradoxe d'une grande technicité jointe à l'illusion d'aisance n'est ni le propre du XIXe siècle, ni le propre de la danse. Par contre, la réception de la danse au XIXe siècle est caractérisée par une focalisation sur le paradoxe et la tension qu'il

---

[1] J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 60.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 21 février 1848.
[3] J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 32.
[4] Voir aussi O. BARA, "Gautier, le corps dansant et l'objet, ou l'esprit de la matière".
[5] T. GAUTIER, *La Presse*, 18 septembre 1837.
[6] M. DOUGLAS, *De la souillure*, p. 100.
[7] S. JACQ- MIOCHE, "La technique romantique : de l'exhibition du corps dans la négation du corps", pp. 175- 176.

engendre, qui priment sur tout autre aspect de l'art chorégraphique. Cette tension aboutira même, à la fin du siècle, à séparer – du moins dans l'imaginaire de certains spectateurs et écrivains – la danse, pure essence poétique rendue visible par une danseuse qui, selon Mallarmé, n'est plus une femme qui danse, mais un symbole, et la danseuse, pur être de chair, jamais présentée non plus comme une femme qui danse, mais exclusivement dans les coulisses. La danse et la danseuse sont indissociables et deviendront pourtant incompatibles.

Ainsi, le ballet romantique possède des traits romantiques indéniables. Ajoutons que, même si la musique demeure très secondaire dans la conception des ballets, quelques-unes d'entre elles seront habitées par un véritable souffle romantique, d'Adolphe Adam (*Giselle*), jusqu'à Léo Delibes peut-être (*Coppélia*, *Sylvia*). Parallèlement à son évolution propre, la danse prend aussi une place nouvelle chez les artistes, poètes et écrivains romantiques.

2. Les rêves de poètes

La conception romantique de l'art s'oppose à celle des classiques et des Lumières. Pour Emmanuel Kant, "dans tous les beaux-arts, l'essentiel réside dans la forme […] l'essentiel ne réside pas dans la sensation (l'attrait ou l'émotion), où il s'agit uniquement de jouissance, laquelle n'apporte rien à l'idée […]"[1]. Au XIXe l'essentiel de l'art réside dans la sensation ; l'art ne doit plus simplement instruire le public ou le distraire, ni imiter la réalité, il doit stimuler son imagination, le faire voyager, rêver, et ce, au travers de nouvelles sensations. Théophile Gautier voit dans le ballet un spectacle susceptible d'ouvrir ces espaces de sens. La danse apparaît alors, parce qu'elle est muette, non seulement propre à exprimer le monde sensible, mais encore à éveiller l'imaginaire du public qui participe à la création :

> Un ballet est une symphonie visible ; les gestes ainsi que les notes de musique, n'ont pas un sens bien précis, et chacun, sauf une signification générale, peut les interpréter à sa manière. Le public travaille sur le thème fourni par l'auteur ou le chorégraphe, et le brode des mille variations de sa fantaisie, ce qui fait d'un ballet le spectacle le plus matériel et le plus idéal à la fois[2].

La danse semble, pour certains romantiques, l'art le plus apte à offrir en partage les mouvements du rêve, le souffle poétique, et aussi, à la différence de la musique, à les incarner ; ce qui constituera sans doute à la fois son point fort et son point faible

[1] E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, Aubier, 1995, p. 313.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 21 février 1848.

pour une esthétique qui prône, malgré tout, la suprématie de l'âme et de l'esprit (poétique et masculin) sur le corps.

Dans sa façon de conjoindre l'abstraction et le réel, la poésie, la peinture et la musique, le ballet apparaît comme porteur par excellence d'harmonie entre les arts. "Il y a une parenté entre tous les arts, surtout quand ils s'élèvent par l'idéal au sentiment du beau, leur type commun ; la danse est la poésie des mouvements et la mélodie du corps"[1] écrit Lamartine. La notion d'harmonie caractérise le romantisme[2], harmonie entre les arts, entre l'art et la nature, entre la nature et les êtres humains. La quête d'harmonie traverse d'ailleurs toute une partie de la société, on la retrouve chez les saint-simoniens, chez Fourier et chez les utopistes. "La danse est une des formes de l'art, comme je le disais, les plus ravissantes, merveilleusement propre à exprimer par l'accord de la musique, du geste et de tous les mouvements du corps, les pensées et les passions de l'homme", lit-on dans le journal saint-simonien *le Globe*[3]. Le journal (dont la parution cesse en 1832) ne tarit pas d'éloges sur Marie Taglioni et la danse romantique ; il note, pour la création de *Robert-le-diable* :

> Cet opéra nous prouve que la musique, la danse, la peinture appliquée à la scène, que tous les arts, en un mot, dont l'Académie royale est le foyer, se perfectionnent chaque jour, même dans la sphère étroite et glacée où l'absence d'inspiration sociale les emprisonne, et ceci nous réjouit sincèrement[4].

Bien que, selon l'étude de Catherine Maurey, la danse ait été exclue des théories philosophiques concernant l'harmonie[5], chez les poètes, de Lamartine à Mallarmé et Valéry, ce sera sans doute l'un des aspects les plus évoqués. Pour Théophile Gautier :

> Le ballet est donc l'œuvre la plus synthétique, la plus générale, la plus humainement compréhensible qu'on puisse entreprendre ; c'est la poésie mimée, le rêve visible, l'idéal rendu palpable, l'amour traduit en tableaux, la grâce rythmée, l'harmonie condensée en figures, la musique transportée du son à la vue[6].

Pourtant, la danse, encore prisonnière du ballet et de ses contraintes – institutionnelles, techniques et sociales – ne deviendra réellement métaphore d'une harmonie entrevue par le Romantisme qu'à la fin du siècle lorsque Loïe Fuller donnera

---

[1] Lettre d'Alphonse de Lamartine du 9 juin 1847, précédant la seconde édition de *La Danse des salons* de CELLARIUS, sans pagination.
[2] *Romantisme – Revue de la Société des Études romantiques*, n° 5, *Théorie des harmonies*, 1973.
[3] *Le Globe*, 20 juillet 1831, p. 808.
[4] *Le Globe*, 23 novembre 1831, p. 1347.
[5] C. MAUREY, *La Détresse comme principe de la chorégraphie et de la philosophie*, pp. 30-38.
[6] T. GAUTIER, *La Presse*, 15 Octobre 1849.

corps aux synesthésies en associant mouvement, lumière, musique.

L'œuvre romantique aspire également à une universalité à laquelle la danse, parce qu'elle est muette et parce qu'elle met en scène des histoires souvent simples avec des personnages peu individualisés, semble susceptible d'accéder. "Un des charmes du ballet c'est qu'en réalité les personnages y sont anonymes et se résument dans ces types éternels qui défraient depuis le commencement du monde les actions dramatiques."[1]

D'autres enjeux se profilent. Le ballet romantique français constitue en quelque sorte l'irruption sur scène d'une autre vision du monde, et d'autres valeurs. Mettre en avant une poétique de l'éphémère, du rêve, de la légèreté, des émotions et des sentiments, de l'indicible, constitue une remise en question du rationalisme des Lumières, du naturalisme de la société bourgeoise montante et du monde industriel, une remise en question des critères esthétiques, philosophiques et économiques prédominants. La danse devient la métaphore et l'instrument de cette opposition, tout en étant néanmoins contrainte dans sa réalité par les valeurs dominantes économiques et institutionnelles, et sans par ailleurs y trouver nécessairement une juste évaluation et une reconnaissance de sa spécificité.

Romantisme allemand contre matérialisme et raison français ? L'enjeu demeure en filigrane. "Comment un Français pourrait-il être un fantôme ou pourraient-ils vivre à Paris ? "[2], plaisante Heinrich Heine, auquel Théophile Gautier répond, feignant de s'étonner du succès de *Giselle*, dont il a emprunté l'argument à Heine :

> Je pris même, dans un accès d'enthousiasme, une belle feuille de papier blanc, et j'écrivis en haut, d'une superbe écriture moulée : *Les Wilis*, ballet ; – Puis je me pris à rire et je jetai la feuille au rebut sans aller plus loin, me disant, avec mon expérience de feuilletoniste, qu'il était bien impossible de traduire au théâtre cette poésie vaporeuse et nocturne, cette fantasmagorie voluptueusement sinistre, tous ces effets de légende et de ballade si peu en rapport avec nos habitudes. […] Trois jours après le ballet de *Giselle* était fait et reçu. […] Vous avez dit dans un accès d'humeur : - Comment un spectre pourrait-il exister à Paris ? Entre minuit et une heure, qui est de toute éternité le temps assigné aux spectres, la vie la plus animée se répand encore dans les rues. - C'est en ce moment que retentit à l'Opéra le bruyant final. Des bandes joyeuses s'écoulent des Variétés et du Gymnase ; tout rit et saute sur les boulevards, et tout le monde court aux soirées. Qu'un pauvre spectre errant se trouverait malheureux dans cette foule animée ! Eh bien ! je n'ai eu qu'à prendre vos pâles et charmants fantômes par le bout de leurs doigts d'ombres et à les présenter pour qu'ils fussent accueillis le plus poliment du monde. Le directeur et le public

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 21 février 1848.
[2] H. HEINE, *L'École romantique*, p. 103.

> n'ont pas fait la moindre objection voltairienne. Les Wilis ont reçu tout d'abord le droit de cité dans la très peu fantastique rue Le Pelletier [sic].[1]

On voit au travers des écrits de Théophile Gautier se dessiner une nouvelle conception de la danse, une poétique propre à l'art chorégraphique, qui converge avec le renouveau esquissé par le ballet romantique. Mais elle demeure une évocation littéraire ; elle ne pouvait émerger dans une forme aboutie que de la danse elle-même, c'est-à-dire des danseuses, danseurs et chorégraphes. Et malgré le talent de Marie Taglioni et d'autres, l'écart entre la poétique pressentie d'une danse romantique et les réalités du ballet était encore infranchissable.

3. La réalité du ballet

Face aux rêves des poètes romantiques (et peut-être à ceux des chorégraphes, des danseuses et des danseurs, dont nous savons peu de choses), il y a la réalité de la danse de l'époque, dans sa spécificité, avec un vocabulaire certes considérablement modifié, mais dont de multiples possibilités, de matières corporelles et d'agencements demeurent inexploités, et qui reste très loin de la liberté créatrice qui marquera les débuts de la danse moderne ; il y a aussi le ballet. Le ballet, tel qu'il se présente est très en deçà des aspirations romantiques. La limite de la danse romantique est dans le ballet : une création collective (livret, musique, chorégraphie, décors) où chaque étape est fractionnée et réalisée par une (ou des) personne(s) différente(s), qui ne voit le jour qu'à la condition de pouvoir être acceptable pour un large public, et plus encore, rentable dans un cadre qui, lui, ne procède pas "de la rêverie plutôt que de la réalité"[2]. La danse est un art soumis à des contraintes de production très différentes de celles de la peinture, de l'écriture, ou de la musique ; le chorégraphe ou l'interprète ne pouvaient exprimer de singularité, d'esprit d'invention, que dans des limites étroites, en partenariat (souvent inégalitaire) avec beaucoup de collaborateurs, tous soumis à des critères esthétiques, politiques, moraux et économiques ; autant d'éléments concourants à empêcher toute réelle révolution esthétique comme toute remise en cause fondamentale des thématiques. Castil-Blaze est l'un des rares critiques à déplorer ce conformisme, fruit des stratégies de séduction envers le public déployées par les directeurs, depuis Véron :

> L'accoutumance, tel est le truk [sic], la martingale qui doit toujours assurer le gain de la partie

---

[1] T. GAUTIER, Lettre à Heinrich Heine, *La Presse*, 5 juillet 1841.

[2] "Le ballet est, avant tout, d'une essence poétique, et procède de la rêverie plutôt que de la réalité " écrivait T. GAUTIER, *La Presse*, 23 février 1846.

> devant un public parisien. Donnez-lui sans cesse la même pièce en usant des précautions qu'un financier emploie ; bonasse de sa nature, ce public prendra patience d'abord, l'habitude fera le reste ; il croira même découvrir des beautés inaperçues, et se réjouira de ses trouvailles[1].

Des scènes ou des pas ayant eu du succès étaient ainsi repris, de ballet en ballet, provoquant l'ironie des journalistes, mais sans que le processus soit réellement remis en question.

Les livrets étaient soumis au bon vouloir des directeurs, qui pouvaient les modifier ou les censurer, selon des critères personnels et de rentabilité[2]. À propos des librettistes travaillant à la fois pour l'opéra et la danse (dont Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Charles Nuitter et Paul Foucher), Nérée Desarbres écrivait : "pour les grands ouvrages, il y a un moule dont on ne peut ou on ne veut pas sortir ; c'est qu'il faut dans le genre tel échafaudage spécial de scènes et d'actes qui, dérangés dans l'intérêt de la raison, compromettraient le succès de la musique."[3] La musique restait en réalité secondaire, par contre, le spectaculaire était privilégié dans le ballet comme dans l'opéra, et le livret souvent conçu pour mettre en scène des décors grandioses (descentes aux enfers, éruptions volcaniques), des rebondissements, des paysages et des architectures fantastiques, etc., avec de nombreux figurants : pour l'opéra-ballet *La Tentation*[4] (1832) sept cents personnes figuraient dans la scène de l'enfer[5]. Un ballet comme *Giselle* apparaît donc comme particulièrement épuré. Il correspond au désir d'une partie des romantiques (Musset, Sand, Gautier et même Hugo) de retourner à des formes spectaculaires beaucoup plus sobres pour donner place à une véritable poésie[6].

Les thèmes abordés par le ballet étaient relativement limités : féerie, exotisme, des univers féminins où régnaient beauté et jeunesse (à l'exception de quelques mères et sorcières). Traiter certains sujets modernes, pourtant à la mode au théâtre par exemple, était impensable. Ayant assisté à la création des *Mohicans*, d'après Fenimore Cooper, le 5 juillet 1837, Théophile Gautier écrivit ainsi :

> Le choix du sujet était le plus malheureux du monde, – des soldats et des sauvages prêtent peu à la chorégraphie. Des hommes rouges tout nus et d'autres bardés de buffleteries n'ont rien de bien régalant à l'œil.

---

[1] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 411.
[2] H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, pp. 54-56.
[3] N. DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, p. 78.
[4] Opéra-ballet en cinq actes créé le 20 juin 1832. Livret : Cavé ; chorégraphie : Jean Coralli ; musique : Fromental Halévy et Casimir Gide.
[5] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 237.
[6] M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, ch. XIII "Le 'théâtre idéal' ", p. 161 et suivantes.

> Un ballet demande d'éclatantes décorations, des fêtes somptueuses, des costumes galants et magnifiques ; le monde de la féerie est le milieu où se développe le plus facilement une action de ballet. Les sylphides, les salamandres, les ondines, les bayadères, les nymphes de toutes les mythologies en sont les personnages obligés. Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée ; car l'on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur avec une pirouette, déclare son amour au moyen d'un rond de jambe ; et cela paraît peu probable, malgré l'optique et la convention du théâtre, dans une personne habillée d'une robe pou-de-soie bleue, ayant pour père un colonel légèrement ventru, porteur d'une culotte blanche et de botte à l'écuyère[1].

Au sein du ballet, la composition chorégraphique était tout aussi contrainte, les entrées obéissaient à certaines règles comme celles de ne pas faire entrer les premières danseuses au début du spectacle, d'intercaler des danses brillantes et soigneusement composées pour mettre en valeur des interprètes. Le public n'attendait pas d'innovation radicale, il attendait de voir les meilleures danseuses exécuter leurs pas favoris ; certains passages pouvaient être bissés, et même repris plusieurs fois, interrompant la continuité et rompant la cohérence du spectacle. N'oublions pas que la salle demeurait éclairée[2], et que le public était loin d'être aussi attentif et respectueux que celui d'aujourd'hui.

La danse elle-même restait tributaire de schémas et codes dont elle ne parvenait pas à s'affranchir, dont elle n'envisageait sans doute pas encore de s'affranchir. Enserrée dans l'académisme des pas, elle illustrait souvent plus qu'elle n'exprimait, malgré ses aspirations.

Dans une étude portant sur la conception de la danse chez trois auteurs allemands - Heinrich von Kleist (*La Marionnette*, 1810), Heinrich Heine (les critiques de danse des *Lettres sur la scène française*, 1837) et E. T. A. Hoffmann (la ballerine dans le rêve de *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*, 1840), Lucia Ruprecht[3] montre que les trois écrivains virent dans la danse un potentiel artistique encore insuffisamment révélé, et que leurs écrits en présentent des visions utopiques, différentes l'une de l'autre, mais qu'aucun n'a trouvé dans le ballet de son temps la concrétisation de ses

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 11 juillet 1837.
[2] Ce n'est qu'en 1929 que Serge Lifar imposa que les lumières de la salle fussent éteintes à l'Opéra durant la représentation.
[3] L. RUPRECHT, "Tanz-Fiktionnen gegen den Strich : Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine".

rêves. La conception de Théophile Gautier (comme celle de Gérard de Nerval), diffère grandement de celle d'un Kleist ; elle n'est pas portée vers un idéalisme désincarné, qui fait de la marionnette et de l'ours les modèles idéaux, parce qu'inconscients, de la danse et de la grâce[1]. Gautier a certainement été le critique et le poète de son temps le plus proche des réalités de la danse, qui implique une alliance entre une vision idéalisée et une grande maîtrise technique, le plus apte à saisir certaines subtilités des spectacles auxquels il assistait, non seulement en raison de son regard aiguisé de critique, exercé de nombreuses années, mais aussi par ses liens avec le milieu de la danse, et notamment avec la famille de Carlotta Grisi. En tant que librettiste, auteur de six livrets de ballets, le plus célèbre étant *Giselle* (1841)[2], il s'est aussi confronté avec les réalités, scénographiques et économiques, du ballet. Et il ne pouvait qu'être insatisfait de l'écart entre ses aspirations (bien vagues cependant) et la réalité. On lui doit d'avoir pressenti ce que pourrait être la danse, si elle n'était plus soumise aux exigences du ballet, du spectacle formaté pour plaire et être rentabilisé, et d'avoir entrevu ce qui l'empêchait d'être réellement à la hauteur des "rêves de poètes". D'avoir aussi repéré ce qui, de son époque, et peut-être encore davantage en France empêchait l'essor d'un art réellement novateur :

> L'on est trop rationaliste dans ce pays pour admettre le plaisir qui résulte du rythme et de la décomposition des mouvements, ailleurs que dans des pas isolés[3].

Toutefois, Gautier demeure lui-même prisonnier des conceptions esthétiques de la danse de son temps, et de ses préjugés. L'analyse des représentations des danseurs nous permettra d'y revenir. Ses écrits offrent ainsi le reflet de ses propres contradictions et des paradoxes où il se trouve pris, entre une vision personnelle de la danse, la vision imposée par son temps, et des présupposées, surtout en matière de rapports sociaux de sexe, qui vont grandement imprégner sa vision de l'esthétique

---

[1] Kleist recherche une harmonie, un mouvement "sans dissonances", dissonances rapportées à la chute et au péché originels. C'est plutôt la tension entre la chute, la pesanteur et la grâce (pour emprunter un titre de Simone Weil) qui séduit Gautier.

[2] Et aussi *La Péri* (1843), *Pâquerette* (1851), *Gemma* (1854), *Sakuntala* (1858), créés à l'Opéra, *Yanko le bandit* (1858) créé au théâtre de la Porte Saint-Martin, ainsi que trois autres qui ne furent jamais montés : *Cléopâtre* (1837), *Wilhelm Meister* (1848), *La Statue amoureuse* (1853).

[3] T. GAUTIER, *La Presse*, 25 février 1850. Ou encore : "Les Français ne sont pas assez artistes, dans le sens rigoureux du mot, pour se contenter des formes plastiques de la poésie, de la peinture, de la musique et de la danse. Il leur faut en outre une signification précise, une action, un drame logiquement déduit, une morale, un résultat bien déterminé : peu de gens parmi nous regardent un tableau, lisent un livre, écoutent un air pour la beauté des couleurs, du langage ou des sons, pour le charme propre enfin. C'est à la fois notre défaut et notre qualité. Cette disposition, qui nous a valu une des littératures dramatiques les plus rationnelles qui soient au monde, nous rend parfois très injustes pour les ballets et les opéras surtout, qui les trois quarts du temps tombent ou réussissent à cause du livret et non à cause de la musique, bonne ou mauvaise […]."T. GAUTIER, *La Presse*, 23 octobre 1848.

chorégraphique.

Plus le siècle avance, et plus la danse apparaît comme susceptible de découvrir de nouveaux horizons poétiques. À côté d'un mépris grandissant pour les danseuses, il semble que les écrivains aient aspiré à voir naître une nouvelle forme de poésie, que les mots semblaient incapables à mettre en mouvement. C'est sans doute la raison pour laquelle autant d'auteurs, à la fin du siècle, ont écrit des livrets de ballets[1] non tant par nécessité économique que par goût, et que l'écriture fin-de-siècle est si imprégnée de danse et de sensations mouvantes. C'est aussi une des raisons de la fascination exercées par les danses "exotiques", de Théophile Gautier célébrant les danseurs espagnols et les bayadères, à Jean Lorrain. Cette aspiration à une nouvelle forme de danse, dont témoigne par exemple Jules Lemaître, a créé le climat où des danses qui se situaient hors des "limites de l'art chorégraphique" traditionnel ont pu s'imposer, dans des lieux beaucoup moins conventionnels que l'Opéra.

> Et je voudrais aussi que nos chorégraphes fussent à leur tour plus vraiment artistes et poètes qu'ils ne sont. […] Il me semble qu'on peut faire, avec le corps féminin pour instrument et par des systèmes de mouvements et d'attitudes, bien autre chose encore que ce qu'on a su faire jusqu'à présent. Quoi ? je ne sais pas au juste, et peut-être que les limites de l'art chorégraphique sont plus étroites que je ne pense[2].

Un démenti éclatant sur "les limites de l'art chorégraphique" devait être apporté par des femmes, qui précisément ne conçurent plus les corps féminins comme "instruments" de "systèmes de mouvements", mais comme créateurs de matières chorégraphiques singulières : Loïe Fuller, Isadora Duncan.

4. Les "limites" de l'art chorégraphique, … et de ses commentateurs

"Peut-être que les limites de l'art chorégraphique sont plus étroites que je ne pense", écrivait Jules Lemaître ; en réalité, tous lui assignaient inconsciemment des limites. À lire les textes qui parlent de danse, on s'aperçoit que certaines de ses dimensions spécifiques n'ont pas été perçues. Elle est toujours rapportée à un autre terme. L'expression "la danse n'est autre chose que", est récurrente – la "chose" variant selon les articles et les auteurs –, comme si la définir relevait d'une aporie.

Elle est demeurée avant tout pensée comme un art visuel se rapprochant de l'art pictural, chez Théophile Gautier, Jules Janin et la plupart de leurs contemporains ; le

---

[1] Voir H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914).*
[2] J. LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, vol. 1, pp. 330-331.

chorégraphe Arthur Saint-Léon, pourtant novateur, écrivait encore en 1856 que "la danse n'est autre chose que la peinture en action."[1] Cette conception, très étrangère à notre façon contemporaine de concevoir la danse, n'était pas nouvelle et résulte de l'histoire même du ballet, conçu à sa naissance comme sémiotique. Noverre se référait à la peinture à plusieurs reprises dans ses *Lettres sur la danse*[2]. Tout au long du XIXe siècle, le visuel et le spectaculaire seront des éléments fondamentaux dans les spectacles en général et les ballets en particulier, limités seulement par des contraintes budgétaires ; comme l'écrit Marie-Antoinette Allévy, "on voulait tout voir au théâtre ; tous les rêves y furent réalisés"[3]. Les critiques accordent d'ailleurs bien davantage d'attention à la scénographie qui entre pour la majeure partie dans le succès d'un ballet, qu'à la danse elle-même et à la composition chorégraphique. De ce côté-là, le ballet évoluera peu au cours du siècle. Malgré l'intérêt porté par les romantiques à l'harmonie, leurs aspirations à une communion, leurs interrogations sur l'expérience de "participation", sur l'*Einfühlung*, ce qui fait l'une des spécificités de la danse, la nature empathique de sa réception et de son exécution, l'aspect participatif, semble n'avoir été qu'entraperçu, et nous ne trouvons pas de développement sur cette question.

Mais surtout, critiques, écrivains, poètes ne peuvent concevoir une danse réellement romantique, parce qu'ils sont plus ou moins (et presque toujours plus que moins) habités par les préjugés de leur temps, qui font que la danse demeure un art mineur, un art féminin. Pour être plus exacte, comme nous le verrons plus loin, ce sont les romantiques qui féminiseront la danse, en feront un domaine incompatible avec la masculinité, et, malgré leurs aspirations poétiques, un domaine de divertissement.

Nous avons vu plus haut comment Jules Lemaître s'interrogeait sur les limites de l'art chorégraphique, mais non sur ses propres capacités d'imagination, écrivant : "Il me semble qu'on peut faire, avec le corps féminin pour instrument et par des systèmes de mouvements et d'attitudes, bien autre chose encore que ce qu'on a su faire jusqu'à

---

[1] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, p. 18.

[2] Notamment dans la lettre "De la composition des ballets" : "La poésie, la peinture et la danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature […] Un ballet est un tableau, la scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leurs physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble et la vivacité des scènes, le choix de la musique, la décoration et le costume en font le coloris ; enfin, le compositeur est le peintre." (p. 88) ; "Il faudrait que les maîtres de ballet consultassent les tableaux des grands peintres." (p. 90) ; et dans la lettre "De la disposition des parties principales et des parties accessoires" : "Je mettrais le ballet d'action, en parallèle avec la galerie du Luxembourg, peinte par *Rubens* : chaque tableau présente une scène, cette scène conduit naturellement à une autre ; de scène en scène, on arrive au dénouement et l'œil lit sans peine et sans embarras l'histoire d'un prince dont la mémoire est gravée par l'amour et la reconnaissance dans le cœur de tous les Français." (p. 104). J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*.

[3] M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, p. 161.

présent"[1]. Le corps (envisagé exclusivement au féminin) ne pouvait être qu'instrument, à l'intérieur d'un système qui n'est pas remis en question. Que la danse – et le corps – puissent se libérer de ces limites, également partagées à l'extérieur et à l'intérieur du champ de la danse, demeurait impensé. Les gens de danse eux-mêmes, chorégraphes, danseuses, danseurs, ne pouvaient que s'identifier partiellement à l'image qui leur était renvoyée, et difficilement imaginer de sortir des schémas établis.

Théophile Gautier qualifiera même la danse d'art borné, tout en célébrant cependant avec sincérité le talent original de Carlotta Grisi (et le compliment est d'importance, si l'on considère que l'originalité devient un critère esthétique au XIXe siècle) : "Chacune de ses poses, chacun de ces mouvements est marqué au sceau de l'originalité. – Être neuf dans un art si borné !"[2] À bien y regarder, on doit reconnaître que la danse de son temps était effectivement un peu bornée, à la fois, on l'a vu par la pression symbolique de l'esthétique du temps et par les contraintes économiques. Théophile Gautier semble avoir entrevu que la danse puisse être un art majeur, tout en refusant ce statut au ballet de son temps, sans doute aussi parce que le ballet ne s'en donnait pas non plus à lui-même l'ambition.

Pour en revenir à la question initiale, avec toutes les précautions qui s'imposent, il semble que le ballet romantique ait proposé une danse qui tendait à devenir romantique, et à devenir la danse rêvée par les romantiques ; mais, bien qu'au service de thèmes romantiques, elle demeurait contrainte dans les cadres de la représentation chorégraphique : gestuelle, interprétation, pas, thèmes, espace scénique … et surtout attentes d'un public souverain.

Et tant que la danse n'a pas pu se penser de façon autonome, tant que l'on n'a pas pensé une danse qui en fut capable, une danse (ou un ballet) réellement romantique n'a pas été imaginable, seulement pressentie. Il faudra attendre qu'elle s'émancipe du cadre institutionnel où elle était contrainte, crée ses propres lieux et ses propres règles, que la danseuse à laquelle son imaginaire était profondément lié impose une autre image d'elle-même et de son art, en prenant en charge sa conception et sa réalisation. Une véritable danse romantique, qui n'est plus soumise à la narration, qui vise à l'harmonie totale et à une communion avec la nature, le cœur humain, à l'expression des sentiments, à atteindre la beauté … une danse aussi qui ne se crée plus en fonction

---

[1] J. LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, vol. 1, pp. 330-331.
[2] T. GAUTIER, Lettre à Gérard de Nerval, *La Presse*, 25 juillet 1843.

des goûts du public, n'apparaîtra qu'au tournant du XXe siècle, avec Isadora Duncan ou, de façon toute différente, Loïe Fuller. C'est après avoir vu cette dernière que Mallarmé écrira que le ballet est la "forme théâtrale de poésie par excellence"[1]. Et on peut se demander si les aspirations de Gautier ou Heine n'auraient pas été comblées face à la danse de Duncan. Mais dans la première moitié du siècle, une telle danse n'est pas encore concevable, ni par les romantiques, ni par les chorégraphes, ni surtout recevable par le public. C'est cependant à la période romantique que les premiers éléments d'une autonomie de la danse devenant un art singulier se sont manifestés.

[1] S. MALLARMÉ, "Crayonné au théâtre" (1897), p. 308.

III Prémisses d'une autonomie artistique : Vers une autonomie du ballet et de la danse

Une étude entière serait à mener sur "l'autonomisation" de la danse, peut-être encore inachevée aujourd'hui. Autonomie au sens esthétique, qui dégage la danse avec ses caractéristiques d'une subordination aux autres arts et autres modes d'expression – peinture, musique, texte –, qui la fasse passer de l' "imitation" de quelque chose à la création singulière selon des paramètres et avec des moyens qui lui soient spécifiques et exclusifs. Autonomie au sens sociologique, tel que Pierre Bourdieu l'a défini pour le champ littéraire[1], qui se manifeste lorsque la production artistique ne répond plus exclusivement à des demandes extérieures à son champ, que les œuvres peuvent refléter une singularité (d'un-e artiste ou d'un collectif, d'une mouvance) et qu'elles peuvent être évaluées en fonction de critères, de valeurs et d'enjeux (aussi bien d'ailleurs esthétiques que de pouvoir) intérieurs à son champ. Ce dernier aspect avait été amorcé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, avec les réflexions philosophiques sur l'art de la danse menées par des artistes même, Noverre tout particulièrement. Mais à l'époque, la danse demeurait étroitement liée à la narration et à l'imitation. Le XIXe siècle marque plutôt un recul, par rapport à cet aspect plus sociologique de l'autonomie, en raison des représentations collectives dévalorisantes de la danse comme art et de son univers social, c'est-à-dire, dans le contexte du XIXe, des danseuses. Mais le XIXe siècle amorce par contre l'autonomisation esthétique de la danse à la période romantique, sous la monarchie de Juillet.

Un préalable à l'autonomie du ballet est posé avec l'achèvement de la rupture entre la danse scénique, artistique, et la danse de société. Le mouvement amorcé en 1661 avec les lettres patentes pour l'établissement de l'Académie royale de danse, puis la création de l'Académie d'Opéra en 1669, qui transportait la danse de la cour à la scène, est totalement consommé dans les années 1820, lorsque les publics se séparent, que la technique du ballet ne permet plus aux amateurs de rivaliser avec les professionnels, que les pas comme les costumes divergent de plus en plus. C'est aussi le moment où le ballet tend à devenir un domaine plus féminisé, alors que la danse de société demeurera pratiquée et praticable par les deux sexes. Les lettres patentes

[1] P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*.

consacraient également la volonté de séparer la danse de la musique. Cette prise d'indépendance ne cessera de se jouer et de se rejouer tout au long de l'histoire de la danse.

Ce n'est que récemment que le mot ballet est devenu quasiment synonyme de pièce chorégraphique, constituée exclusivement de danse ; il a longtemps désigné des entités diverses, insérées ou non dans d'autres ouvrages[1]. Au XIXe siècle encore, il n'est jamais question de ballet seul, mais de ballet-pantomime, parfois de ballet-féerie, d'opéra-ballet, etc. autrement dit de formes composites, où le sujet, la narration, l'action demeurent primordiaux. "Un ballet pantomime suppose une action ; c'est un drame muet, mais enfin c'est un drame […]."[2] L'évolution des relations entre la danse et les autres domaines va se faire selon deux directions. D'un côté les ballets vont de plus en plus être intégrés aux genres auxquels ils sont associés, théâtre ou opéra ; cessant de constituer de simples intermèdes sans rapport avec l'action, des divertissements, ils vont s'y intégrer pour participer à la progression du spectacle. Roxane Martin l'a étudié spécifiquement dans les multiples formes de féeries[3], et on se souvient que le *Ballet des nonnes* intervenait au troisième acte de l'opéra *Robert le diable* dans une totale continuité avec le récit dramatique auquel il apportait une nouvelle péripétie, donnant à la danse une place nouvelle. De l'autre, et ceci n'a rien de contradictoire, le ballet comme genre à part entière gagne en autonomie, en étant capable de constituer à lui seul un spectacle cohérent où la danse prend une place de plus en plus spécifique. C'est ce dernier aspect qui m'intéresse ici.

Je considérerai d'abord l'individualisation du ballet en tant que forme spectaculaire distincte du théâtre et de l'opéra, et l'individualisation de la danse par rapport aux autres composantes, notamment la pantomime, avant d'examiner le statut des chorégraphes, qui mesure aussi le statut de la création et des œuvres chorégraphiques.

1. Le ballet et l'opéra : une lente divergence

Aux débuts du XVIIIe siècle s'amorce une séparation entre l'opéra et le ballet, qui s'affirme avec le *ballet d'action* de Noverre dans la seconde moitié du siècle, puis avec le ballet-pantomime qui exploite les potentialités narratives de la danse et de la

---

[1] Voir, entre autres, P. HOURCADE, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*.
[2] C. (Castil-Blaze), *Le Journal des débats*, 6 juin 1818.
[3] R. MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*.

pantomime. Toutefois, au XIXe siècle, ballet et opéra demeureront bien souvent associés. Le cahier des charges de l'Opéra faisait obligation à tout opéra de contenir des ballets ; la clause, source de conflits, ne fut assouplie qu'avec l'introduction des opéras de Wagner à partir de 1891[1]. Selon Jane Fulcher, les ballets au sein des opéras étaient souvent chargés d'atténuer certains aspects politiques, de "déplacer l'attention et de signifier la teneur culturelle que l'on entendait donner aux œuvres."[2] Les amateurs d'opéras regrettaient cette diversion :

> La danse arrive presque toujours mal à propos dans un opéra, on la considère comme une parasite dont il faut se débarrasser le plus tôt possible. Je ne voudrais pas qu'elle fût bannie tout à fait des drames lyriques, un corps de ballet garnit bien le théâtre et manœuvre avec élégance et légèreté, mais on devrait se borner aux masses et réserver les solos, les duos, les trios dansants pour les ballets d'action[3].

Les deux formes demeuraient perçues dans un rapport hiérarchique, où le ballet occupait une situation inférieure.

Au cours d'une soirée à l'Opéra, on présentait soit un opéra long avec un divertissement dansé, soit un ballet-pantomime long avec un opéra court ou des extraits d'opéras. Il n'était pas concevable qu'une soirée entière puisse être consacrée à la danse ; la première fois que l'Opéra proposa une soirée avec le seul ballet *Sylvia* en 1876, l'innovation provoqua un tel mécontentement que l'expérience ne fut pas renouvelée[4]. Une autre tentative eut lieu à l'Éden en 1889, avec le ballet *Excelsior* de Luigi Manzotti, vaste épopée en six parties et onze tableaux, d'une durée de plus de trois heures, et n'eut pas plus d'avenir. Il fallut attendre 1935, Serge Lifar et Jacques Rouché, pour venir à bout de l'opposition des abonnés de l'Opéra et pour qu'un soir par semaine, le mercredi, fût entièrement dédié aux ballets à l'Opéra.

Les frontières entre opéras et ballets demeuraient poreuses : danseuses et danseurs participaient aux opéras ; c'est le ténor Adolphe Nourrit qui écrivit les livrets de *La Sylphide*, *La Tempête*, *L'Île des pirates* ; les costumes et les décors pouvaient s'échanger. Depuis longtemps déjà, un ballet et un opéra (ou un opéra-comique) pouvaient avoir le même sujet, le ballet doublant l'opéra (ce fut par exemple le cas

---

[1] C. BRANGER, *Musique et chorégraphie en France depuis Léo Delibes à Florent Schmitt*, p. 29.
Sur les conflits entre l'Opéra et Wagner au sujet des divertissements dansés à la création de *Tannhäuser* à Paris, le 13 mars 1861, voir L. BILODEAU, "Terpsichore à l'Opéra : la danse et le répertoire lyrique à Paris sous le Second Empire", pp. 197-199.
[2] J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, p. 129.
[3] XXX (Castil-Blaze), *Le Journal des débats*, 5 août 1829.
[4] H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, pp. 90 ; 116-117.

pour *Nina ou la folle par amour*, *Le Lac des fées* ou *Marco Spada*). Castil-Blaze avait dénoncé cette vogue de la reprise systématique sous la Restauration :

> Les chorégraphes avaient abusé de la patience du public, en lui montrant des comédies anciennes et tout un répertoire de vieux opéras comiques, de vaudevilles même, adornés d'entrechats et de pirouettes. Les faiseurs de ballets, depuis longtemps fort pauvres d'esprit et d'idées, montraient à nu leur indigence complète[1].

Il se réjouissait de voir le processus inversé avec *La Somnambule* (1827), ballet devenu vaudeville aux Variétés et livret d'opéra, en attribuant tout le mérite au librettiste Scribe :

> Grâce à M. Scribe, c'est le Vaudeville, l'Opéra, qui viendront à leur tour ramasser les miettes que le bon riche va laisser tomber de sa table servie avec abondance et délicatesse. *La Somnambule*, ballet, devint un joli vaudeville pour les Variétés, un livret d'opéra qui fit le tour du monde, et soutint la musique expressive, gracieuse, mais d'une facture débile et négligée de Bellini. La réforme du ballet accomplie avec autant d'esprit que de bonheur, celle du drame chanté ne se fit point attendre, et c'est encore à M. Scribe que nous le devons[2].

D'autres ballets, comme *la Révolte au Sérail* (1833) eurent de nombreuses reprises et parodies dans les théâtres du Boulevard.

Certaines créations demeuraient franchement hybrides[3] : dans l'opéra *La Muette de Portici*[4] (1828), bien que n'ayant pas à danser, mais à jouer la pantomime, une danseuse incarnait Fenella, le rôle-titre ; dans *Le Dieu et la bayadère*[5] (1830), un chanteur interprétait le dieu et une danseuse la bayadère ; de même, *La Tentation*[6] (1832) était un opéra-ballet mixte.

Sous la monarchie de Juillet, la danse prit cependant une importance particulière, par la quantité de ballets produits, et par la façon dont elle s'intégrait comme élément autonome mais néanmoins participant à la construction de l'action dans les opéras. Le Second Empire vit par contre le mouvement régresser. Selon l'étude de Louis Bilodeau, le nombre de soirées comportant un ballet comme œuvre principale diminua, tandis que celui des soirées présentant de simples divertissements dansés pour accompagner un opéra augmentait[7]. En outre, selon le même auteur, à la

---

[1] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 205.
[2] *Ibid.*, p. 206.
[3] Voir M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle, "Hybrid Works at the Opera", pp. 124-166.
[4] Opéra d'Auber créé à l'Opéra de Paris le 28 février 1828.
[5] Opéra-ballet en deux actes créé le 13 octobre 1830. Musique : Auber ; mise en scène : Jacques Salomé ; chorégraphie : Filippo Taglioni.
[6] Opéra-ballet en cinq actes créé le 20 juin 1832. Livret : Cavé ; chorégraphie : Jean Coralli ; musique : Fromental Halévy et Casimir Gide.
[7] L. BILODEAU, "Terpsichore à l'Opéra : la danse et le répertoire lyrique à Paris sous le Second Empire", p. 193.

différence du Ballet des nonnes dans *Robert le diable*, les divertissements placés dans les opéras demeuraient de simples prétextes étrangers à l'intrigue.

Comme le démontre Marian Elizabeth Smith, entre 1830 et 1840, période où ils étaient intimement liés, le ballet-pantomime et l'opéra présentent des similarités thématiques et structurales, mais leurs codes s'opposent sur un certain nombre de points et ils divergèrent progressivement[1]. Ballets ou opéras, la narration occupait le premier plan : les journaux relataient en détail l'histoire (le poème, disait-on), les livrets étaient en vente. Les ingrédients de base de l'intrigue étaient les mêmes dans les deux cas : des oppositions politiques ou sociales, une histoire d'amour. Mais l'opéra insistait bien davantage sur les premières, comme le souligne Théophile Gautier :

> Nous ne pouvons assez nous étonner du choix que font toujours nos auteurs d'opéra, de sujets graves et sérieux, de questions politiques et sociales ; ce n'est pas à eux qu'on reprochera de tomber dans l'idylle et dans la bergerie, de se livrer aux fades tendresses, aux recherches maniérées, à l'idéal, à la fantaisie ! Chacun de leurs *poèmes* traite un point d'histoire, attaque une superstition, abolit un préjugé. *La Muette* prépare une révolution ; *Gustave* ébranle une royauté ; *La Juive* réhabilite un peuple malheureux ; *les Huguenots* combattent le fanatisme ; *Guillaume Tell* prêche l'amour de la patrie[2].

La tonalité du ballet-pantomime était beaucoup plus légère que celle de l'opéra, traitant presque exclusivement du privé et jamais directement du politique (à l'exception, et encore de façon indirecte, de *la Révolte au Sérail* sur laquelle je reviendrai), mettant en scène des évènements plus fantastiques que réels ou vraisemblables, et s'achevant le plus souvent sur une fin heureuse. Le sexe et l'âge des interprètes variaient également dans les deux genres. À partir des années 1830, le ballet n'offrit que peu de rôles masculins, hormis celui du héros, pivot de l'intrigue, et ceux de très jeunes gens, souvent tenus par des femmes ; on n'y trouvait pas de rôle investi dans des activités "viriles", comme les affaires de l'État ou le commerce par exemple. Les personnages étaient presque tous jeunes et beaux. L'opéra qui traitait de politique, de guerre ou de religion, offrait de nombreux rôles masculins, d'âges et de conditions variés. Le fait de chanter était admis comme convention pour tous les personnages, mais seules des créatures non humaines ne pouvaient s'exprimer que par

---

[1] M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 11 septembre 1837.

la danse[1]. Ainsi, pour demeurer "vraisemblable", le ballet ne pouvait faire danser des personnages dont l'âge ou la dignité ne rendaient pas la danse crédible.

Selon Marian Elizabeth Smith, l'abondance de ballets-pantomimes parodiant des opéras-comiques sous la Restauration aurait contribué à conférer au ballet une aura de légèreté, voire de futilité[2]. Alors même que cette forme parodique, fortement critiquée par la suite, avait régressé et presque disparu sous la monarchie de Juillet, on continua à cultiver un ton léger pour des œuvres qui se rapprochaient, à plus d'un titre, davantage des féeries données sur les boulevards que des opéras dispensés aux Italiens. D'autant qu'il s'agissait de remplir la salle, et Véron trouva la recette du succès :

> Les drames, les tableaux de mœurs ne sont pas du domaine de la chorégraphie ; le public exige avant tout dans un ballet une musique variée et saisissante, des costumes nouveaux et curieux, une grande variété, des contrastes de décorations, des surprises, des changements à vue, une action simple, facile à comprendre, mais où la danse soit le développement naturel des situations. Il faut encore ajouter à tout cela les séductions d'une artiste jeune et belle, qui danse mieux et autrement que celles qui l'ont précédée. Quand on ne parle ni à l'esprit ni au cœur, il faut parler aux sens et surtout aux yeux[3].

Après 1850 on peut constater une divergence de plus en plus sensible entre l'opéra et le ballet.

Un mot sur les relations de la danse à la musique, en partie liées jusqu'au XXe siècle aux relations du ballet avec l'opéra. La musique n'était que très secondaire dans un ballet et la danse n'en était pas aussi dépendante qu'elle a pu l'être par la suite. Si la danse illustrait le livret, elle n'illustrait pas la musique qui devait, elle aussi, se plier aux exigences narratives et aux exigences commerciales ; c'est-à-dire que les compositeurs devaient produire une musique facile d'accès, qui fasse de préférence référence à des airs connus du public. Ces airs ne servaient pas uniquement à flatter ses oreilles, certains, les "carillons", lui permettaient aussi de suivre l'intrigue, en évoquant certaines chansons ou situations connues. Même les spécialistes de musique appréciaient la chose. Castil-Blaze écrivait dans le *Journal des débats*, en 1824 : "j'admets volontiers ce qui jette de la clarté dans une pantomime ; j'aime à y entendre

---

[1] "[…] on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur par une pirouette, déclare son amour par un rond de jambe; mais cela paraît peu probable, malgré l'optique et la convention du genre, dans une personne habillée d'une robe pou-de-soie bleue, ayant pour père un colonel légèrement ventru, porteur d'une culotte de peau blanche et de botte à l'écuyère." T. GAUTIER, *La Presse*, 11 juillet 1837.
[2] M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle, "ballet parodies of comic opera", pp. 72-96.
[3] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, tome troisième, pp. 157-158.

des airs qui me soient familiers, et qui, tenant lieu des paroles, traduisent à mon intelligence les situations et les gestes […]"[1]. Et, sans doute Fétis, dans *la Revue musicale*, regrettait en 1832 les partis pris par Schneitzhoeffer, le compositeur de *la Sylphide*, de ne pas utiliser de tels airs familiers :

> J'avouerai toutefois que je n'approuve pas le système adopté par M. Schneitzhoeffer dans la musique de ses ballets. Le langage de la pantomime est bien imparfait ; il laisse beaucoup de choses vagues, incertaines, et la musique seule peut suppléer à ce qui lui manque de clarté. Mais la musique est elle-même un art vague qui a besoin du secours de la parole pour rendre des idées positives. Privée de ce secours dans les ballets, elle peut du moins rappeler des situations ou des sentiments analogues à ce qu'elle doit exprimer par des thèmes connus de tout le monde : c'est en effet par ce procédé que plusieurs compositeurs de musique de ballets ont su rendre l'action mimique intelligible ; mais ce n'est point ainsi que M. Schneitzhoeffer compose les siens. Considérant la musique comme un art d'expression, il paraît attribuer à ses moyens plus de puissance qu'ils n'en ont, de sorte qu'il dédaigne, en général, les airs connus, et compose consciencieusement toute la musique de ses ouvrages. De là un défaut de clarté qui a peut-être nui plus qu'il ne le pense à ses succès[2].

Lassé, comme beaucoup, d'avoir à lire des intrigues interminables et compliquées, Gérard de Nerval félicite Adolphe Adam pour avoir, dans le *Diable à quatre* "ressuscité ces *carillons*, c'est-à-dire ces réminiscences d'airs connus qui servaient à faire comprendre les ballets, du temps où l'on ne vendait pas au foyer les livrets de la veuve Jonas [éditrice], ce qui était bien ingénieux."[3]

Il fallait beaucoup de talent pour réussir à créer une œuvre musicale homogène (de laquelle on n'exigeait pas l'originalité), avec ces contraintes. On peut lire dans *la France musicale* en 1839, à propos de la musique de ballet :

> Depuis qu'il est convenu que cette musique ne doit être qu'un arrangement, le compositeur trouve qu'il est bien plus commode d'avoir de la mémoire que de l'inspiration, la musique de ballet est une véritable mosaïque dans laquelle s'enchâssent pêle-mêle des airs de Rossini, de Boïeldieu, d'Auber, de Meyerbeer, etc. Les plus grands maîtres ont payé ce tribut à ce genre bâtard[4].

Théophile Gautier rapporte la désinvolture avec laquelle même les meilleures musiques (ici celle de *Giselle*) étaient composées : "Au bout de la semaine, Adolphe Adam avait improvisé la musique"[5]. Et pour mieux souligner la médiocrité générale : "La musique de M. Adam est supérieure à la musique ordinaire des ballets ; elle

---

[1] C., *Le Journal des débats*, 22 octobre 1824.
[2] *La Revue musicale*, 17 mars 1832, t. 12, p. 52.
[3] G. de NERVAL, *La Presse*, 18 août 1845, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 991.
[4] *La France musicale*, 30 juin 1839, cité par C. JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, p. 124.
[5] T. GAUTIER, *La Presse*, 5 juillet 1841.

abonde en motifs, en effet d'orchestre ; elle contient même, attention touchante pour les amateurs de musique difficile, une fugue très bien conduite."[1] Composer pour le ballet n'était certes pas la tâche la plus valorisante pour un compositeur ; toutefois, certains d'entre eux ont écrit des œuvres importantes et musicalement reconnues, comme Meyerbeer (*Le Ballet des nonnes*, 1831), Adolphe Adam (*La Fille du Danube*, 1836 ; *Giselle*, 1841), Léo Delibes (*Coppélia*, 1870 ; *Sylvia*, 1876)…[2]

Si la musique était devenue plutôt un support agréable pour la danse, et ne déterminait plus de façon stricte les pas, elle laissait au mouvement un espace où imposer sa propre musicalité, par exemple par des jeux de suspensions et d'accélérations. Wilfride Piollet note alors l'apparition "des tempos ne conditionnant plus l'amplitude des changements d'appuis, moins stricts, engendrant le 'rubato' romantique, autant pour le musicien que pour le danseur"[3].

2. Un art d'imitation et un art mixte

Je n'approfondirai pas ce point déjà abordé, et qui m'entraînerait trop loin dans le champ de l'esthétique, mais il est important de garder en mémoire que la danse a bien souvent et longtemps été classée dans les arts d'imitation (ce qui se justifiait d'ailleurs par ses partis pris esthétiques), et que l'une des spécificités de son histoire – que ne connaît pas celle du théâtre par exemple – est d'avoir constamment oscillé entre un versant d'hybridité, où elle est liée (et souvent subordonnée) à un autre art (chant, musique, théâtre, arts plastiques), et un versant d'autonomie où elle s'affirme comme autosuffisante.

On s'est souvent basé sur Aristote pour classer la danse dans les arts d'imitation[4] (parfois, en extrapolant quelque peu, pour lui dénier ainsi la possibilité de faire acte de création). Noverre insiste sur le fait que la danse est un art d'imitation (de la nature), mais à égalité avec la peinture et la poésie[5]. Cette insistance est d'ailleurs pour lui un argument de légitimation de l'art chorégraphique, conformément aux principes esthétiques du temps. Cette conception perdure jusqu'au XIXe siècle ; dans son ouvrage pédagogique, en 1859, Léopold Adice évoque par exemple "le

---

[1] *Ibid*.
[2] Voir aussi C. BRANGER, *Musique et chorégraphie en France depuis Léo Delibes à Florent Schmitt*.
[3] W. PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, p. 107.
[4] "L'art des danseurs imite par le rythme seul, sans mélodie. C'est en effet aussi à travers des rythmes figurés par les pas de danse que les danseurs imitent caractères, émotions et actions." ARISTOTE, *Poétique*, Ch. 1, 47a, p. 102.
[5] "La poésie, la peinture et la danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature", J.-G. NOVERRE, "De la composition des ballets", *Lettres sur la danse*, p. 88.

perfectionnement dans les arts imitatifs, et surtout dans la danse théâtrale […]"[1]. Mais Adice est avant tout un pédagogue, dont les conceptions marquent un retard sur les idées en matière d'esthétique de son temps. Le mouvement qui sépare la danse de l'opéra et du texte s'inscrit dans celui qui, depuis le XVIIIe siècle contestait la théorie de l'imitation dans les arts, et notamment en musique. Pour Jean Mongrédien, vers 1800, "à la conception rationaliste et psychologique des compositeurs et des philosophes du XVIIIe siècle se substitue alors la conception spiritualiste et métaphysique des romantiques"[2], même s'il ne s'agit pas d'une réelle rupture, ni d'une évolution linéaire (le principe d'imitation, fut battu en brèche dès le XVIIIe siècle, mais persista aussi au XIXe). La danse se détachera beaucoup plus lentement d'une esthétique de l'imitation, qui se manifeste dans la pantomime, où le geste doit traduire littéralement l'action, le dialogue ou le sentiment indiqués par le livret. On parle d'ailleurs, jusqu'à la fin du siècle, de danse-théâtrale, pour exprimer qu'il s'agit de danse scénique. Cependant, nous avons vu précédemment que l'évolution même de la technique de la danse, hors de toute pantomime, tendait à substituer l'expression d'un ressenti à l'imitation pour générer le mouvement.

Théophile Gautier est un des premiers critiques à avoir revendiqué pour la danse une place première et spécifique dans les spectacles chorégraphiques. S'il considère la danse, tout comme Diderot l'avait fait avant lui, comme une forme de poésie[3], ce n'est plus en tant qu'imitation d'un texte en lien étroit avec la pantomime, mais comme créatrice d'une poésie intrinsèque, plus proche de la peinture que du texte :

> Le ballet est un genre spécial, qui exige des sujets d'une nature toute particulière, où la danse arrive forcément, impérieusement et serve à l'expression même de la fable. Une pièce traduite en signes mimiques et accompagnée d'un divertissement n'est pas un ballet[4].

Avant lui, en 1824, Auguste Baron n'exigeait pas autre chose ("la danse est tellement essentielle dans un ballet, que tout acteur qui ne danse point y paraît déplacé"[5]), critiquant le *ballet d'action* de Noverre, trop au service des textes, et où la

---

[1] L. ADICE, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*, p. 107.
[2] J. MONGRÉDIEN, "La théorie de l'imitation en musique au début du romantisme", p.86.
[3] "La danse ? La danse attend encore un homme de génie ; elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation. La danse est à la pantomime, comme la poésie est à la prose, ou plutôt comme la déclamation naturelle est au chant. C'est une pantomime mesurée. […] Une danse est un poème. Ce poème devrait donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvements, qui suppose le concours du poète, du peintre, du musicien et du pantomime." D. DIDEROT, *Entretien sur le "Fils naturel"*, p. 162.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 20 juillet 1846.
[5] A. BARON, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, p. 282.

"danse" n'occupait pas assez de place : "Noverre a d'ailleurs un autre défaut ; toujours dominé par les fausses idées de son siècle sur l'illusion théâtrale, il voulut introduire jusque dans le ballet, qui est si essentiellement du domaine de l'imagination, tout le prosaïsme de Diderot et de ses drames."[1] En appeler à l'imagination, c'est déjà ouvrir la porte de la création. Toutefois, le fait que la danse soit un art d'imitation, et que l'imitation soit le "principe des arts"[2], n'est pas directement contesté ni par Baron, ni, on l'a vu, par Léopold Adice[3] plus tard, faute peut-être d'une réelle réflexion philosophique et esthétique sur la danse. Les polémiques tournent davantage vers ce qui doit être imité, et comment on doit imiter. L'imitation telle que l'entendaient les "anciens", et c'est principalement Noverre qui est visé, l'imitation des actions ou des sentiments dans laquelle la danse fait office de rhétorique gestuelle, s'oriente vers ce qui serait davantage une traduction. C'est ainsi que s'explique la distinction que demande Auguste Baron entre la pantomime ancienne, et le ballet-pantomime moderne : "Il faut, de toute nécessité, danser chez les modernes ; il ne fallait, chez les anciens, qu'exprimer les passions par les gestes et les mouvements du corps, ce qui est tout différent."[4]

La considération de la danse comme art à part entière est en jeu. Jacques Rancière écrit très justement à propos des débats sur sa place au XVIIIe siècle :

> La danse n'est pas de l'art tant qu'on y voit seulement l'accomplissement d'un rituel religieux ou thérapeutique. Mais elle ne l'est pas non plus tant qu'on y voit l'exercice d'une simple virtuosité corporelle. Pour qu'elle soit comptée comme un art, il y faut autre chose. Cet "autre chose" jusqu'à l'âge de Stendhal, s'est appelé une histoire. Pour les poéticiens du XVIIIe siècle, la question de savoir si la danse appartient aux Beaux-arts se ramène à une simple question : la danse raconte-t-elle une histoire ? Est-elle une *mimesis* ? [5]

Pour poursuivre l'analyse, après l'âge de Stendhal, la danse ne pourra entrer dans le domaine de l'art (et non plus dans celui des beaux-arts) qu'à la condition de cesser d'être une *mimesis* pour devenir une poétique singulière du corps en mouvement, de cesser de raconter exclusivement une histoire, de passer de la traduction à la métaphore, de l'illustration à l'abstraction, et de parvenir à une esthétique et à des langages qui lui soient propres. Lorsqu'on parlera d'imaginaire et de poésie, avec le ballet romantique, la danse va osciller entre la narration littérale – la

---

[1] *Ibid.*, p. 241.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] L. ADICE évoque ainsi "Le perfectionnement dans les arts imitatifs, et surtout dans la danse théâtrale", *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*, p. 107.
[4] A. BARON, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, p. 241.
[5] J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, pp. 15-16.

pantomime – et une forme d'expression nouvelle, voire d'abstraction, la danse au sens restreint. Le maître de ballet Albert fait le constat, et l'éloge, de ce double registre, qu'il distingue d'ailleurs mal, puisque dans un cas comme dans l'autre, il s'agit pour lui d'exprimer, ici "les nuances les plus fugitives du sentiment", là "les mouvements de l'âme" et "les passions les plus vives" :

> Sévère interprète des traditions historiques, tantôt [la danse] emprunte la séduction de cette pantomime pittoresque et dramatique, qui sait asservir à ses lois les nuances les plus fugitives du sentiment ; tantôt elle exprime les mouvements de l'âme les plus rebelles et les passions les plus vives[1].

Le second aspect, bien que quantitativement le plus réduit dans les ballets, constitue le ferment du renouveau de la danse, et de la prise de conscience de sa spécificité.

Bien avant la danse, la musique romantique avait défini son autonomie par rapport à la narration et à la parole. Pour Berlioz en 1830, le genre "instrumental expressif" est celui qui "se rattache au plus près au romantisme" : "C'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression ; son langage devient alors extrêmement vague et par là même acquiert encore plus de puissance sur *les êtres doués d'imagination*."[2] Une telle définition, où les mots "musique" et "parole" auraient été remplacés par "danse" et "pantomime", aurait pu définir une danse romantique ; le processus n'en était qu'à ses débuts.

3. Une lente séparation de la narration

L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert précise que le ballet comme la danse doivent représenter des actions. Le ballet est :

> […] *une danse figurée* exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas & leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens ou de la voix. Tout ballet suppose la danse, & le concours de deux ou de plusieurs personnes pour l'exécuter. Une personne seule, qui en dansant représenteroit une action, ne formeroit pas proprement un ballet ; ce ne seroit alors qu'une sorte de pantomime. Voyez PANTOMIME. Et plusieurs personnes qui représenteroient quelque action sans danse, formeroient une comédie & jamais un ballet[3].

Selon Noverre, à la même époque, le ballet demeure dans un registre gestuel

---

[1] A. DECOMBE, *L'Art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère... par Albert*, pp. 3-4.
[2] H. BERLIOZ, *Le Correspondant*, 22 octobre 1830, in R. COHEN, Y. GÉRARD (Dir.), *Hector Berlioz, Critique musicale*; *1823-1863*, t. 1, p. 67.
[3] D. DIDEROT, J. d'ALEMBERT, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 2, pp. 41-42.

explicatif :

> Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et du costume de tous les peuples de la terre ; conséquemment, il doit être pantomime dans tous les genres et parler à l'âme par les yeux[1].

Cette conception du ballet d'action constituait une revalorisation de la danse, dans le cadre de la conception esthétique de l'époque ; elle devenait un élément essentiel à la progression de l'action, au même titre que le chant. Puisque la danse devait raconter une histoire, le livret prit une importance particulière.

3.1 Les livrets[2]

Dans les années 1830-1840, le ballet-pantomime dépendait étroitement du livret qui constituait l'élément central du projet. Si certains ballets comme *La Sylphide* ou *Giselle* possédaient une intrigue relativement simple – et ce n'est sans doute pas un hasard si ce sont ceux-là qui sont passés à la postérité –, d'autres étaient basés sur des intrigues particulièrement alambiquées et le public devait avoir lu attentivement le livret pour s'y retrouver. Les critiques commencèrent à protester contre la complexité des intrigues, "la monstrueuse nullité du canevas"[3], l'obscurité des parties mimées et les musiques ennuyeuses. "On ne fait pas un ballet avec un dialogue, mais avec une *action*"[4], écrit Jules Janin, visant les parties de pantomime qui traduisaient les relations entre les personnages, et critiquant aussi la nécessité d'avoir lu au préalable l'intrigue pour goûter le spectacle : "Et si je ne veux pas lire, et si je ne sais pas lire, et si la comédie m'ennuie, et si en effet j'aime le ballet justement parce que le ballet ne parle ni ne chante, pourquoi voulez-vous que je gâte mon plaisir à plaisir ? "[5] Et Gautier lui fait écho : "Aussi ne sommes-nous pas de ceux qui, à la représentation d'une nouveauté chorégraphique, lisent le livret pendant qu'il se traduit sur la scène, et n'en détournent pas une seule fois les yeux, aimant mieux savoir que voir."[6] Le critique du *Figaro* se réjouit de la simplification des arguments, qu'il constate dans *la Tempête*, en 1834 :

> C'est pour nous une nouvelle occasion de féliciter l'Opéra d'avoir renoncé au ballet madrigalesque et vaudevillisque. Une fois que la place est balayée de toutes ces combinaisons

---

[1] J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, " Règles à suivre dans la composition des ballets", p. 94.
[2] Pour une étude approfondie des livrets de ballets dans la seconde moitié du XIXe siècle, et qui reprend aussi leur évolution historique, voir H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*.
[3] À propos de *La Chatte métamorphosée en femme*,T. GAUTIER, *La Presse*, 23 octobre 1837.
[4] J. JANIN, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 13 juillet 1846.
[5] *Ibid*.
[6] T. GAUTIER, *La Presse*, 21 février 1848.

> prétendues dramatiques, de ces scènes péniblement mimées qui faisaient la gloire de l'ancien répertoire, on sait combien les arrangeurs modernes savent tirer parti d'un cadre franchement poétique. La logique et la raison n'y ont rien à voir, c'est autant de gagné[1].

Toutefois, la prise de distance par rapport à la narration s'accompagne d'une baisse de niveau des intrigues. "Comme les premiers talents chorégraphiques de l'époque excellent plutôt dans la danse que dans la pantomime, les ballets récemment joués à l'Opéra sont tout à fait nuls d'action dramatique"[2], lit-on en 1835 dans *l'Indépendant*, qui félicite le théâtre de la Porte Saint-Martin[3], pour être revenu à l' "action dramatique", et à la pantomime :

> M. Harel a eu sans doute une très heureuse idée en ressuscitant sur son théâtre le genre des ballets-pantomimes, qui a toujours fait partie de son privilège. Ce genre n'a jamais cessé de jouir de la faveur publique. Il est vrai qu'un ballet ne suffit pas pour composer seul un spectacle, comme on l'avait ridiculement imaginé au Théâtre-Nautique ; mais il le complète très agréablement. On ne saurait donc s'expliquer par quelle fatalité le drame en pantomime était à peu près abandonné partout. Le théâtre de la Porte-St-Martin, après l'avoir longtemps exploité avec succès, y avait renoncé ; l'Opéra même, sa terre natale, néglige beaucoup maintenant ce genre auquel il a dû *la Somnambule*, *la Belle au bois dormant*, *Manon Lescaut*, etc.[4]

On constate que l'importance accordée à l'intrigue divise les partisans de l'ancienne manière et les défenseurs du ballet romantique. "Un ballet ne peut jamais avoir de grand sens"[5], écrivait de son côté Gérard de Nerval. Les ballets cités ci-dessus par le chroniqueur de *l'Indépendant* – *la Somnambule* (1829), *la Belle au bois dormant* (1829), *Manon Lescaut* (1830) –, appartiennent à un passé que rejettent les critiques modernes. Tous trois avaient pour librettiste Scribe et Aumer comme chorégraphe, gages d'un savoir-faire certain dans l'écriture. Durant la période romantique, les livrets seront souvent basés sur des intrigues originales (mais encore plus souvent inconsistantes) ; les chorégraphes seront associés à cette écriture, voire les uniques librettistes, comme Filippo Taglioni. Et même les plus enthousiasmés par les ballets romantiques soulignent l'indigence et la niaiserie des livrets, surtout de ceux de Taglioni, mais ils témoignent aussi du peu d'importance de la question, pour un spectacle avant tout visuel :

> Il n'est pas là question de poème. Le but est de plaire aux yeux par les tableaux, et à l'oreille par la musique. C'est au luxe de la mise en scène, au talent des artistes, à la magie des décorateurs, au

---

[1] *Le Figaro*, 17 septembre 1834.
[2] *L'Indépendant*, 14 juin 1835.
[3] Première représentation des *Amours de Faublas*, ballet-pantomime en 3 actes et en 4 tableaux.
[4] *L'Indépendant*, 14 juin 1835.
[5] G. de NERVAL, *La Presse*, 21 mai 1838.

génie du musicien, qu'il est donné de réchauffer le canevas d'un ballet[1].

Ainsi, bien qu'ayant, tout comme la grande majorité de ses confrères, ironisé sur la niaiserie des œuvres de Filippo Taglioni, par exemple *Nathalie* ou *Laitière Suisse* et *Brezilia*, Jules Janin n'hésite pas à les prendre comme modèles de la modernité pour les opposer au célèbre ballet préromantique *Nina* ou *la Folle par amour* : "N'est-ce pas que vous aimez encore mieux la *Laitière Suisse*, ou *Brezilia*, ou autre chef-d'œuvre de M. Taglioni"[2], écrit-il.

Contrairement à ce qui se passera à la fin du siècle où de nombreux écrivains et poètes se pencheront sur l'écriture de livrets, à la période romantique, Théophile Gautier le seul poète reconnu à avoir écrit pour la danse (pour des raisons alimentaires, certes, mais aussi par véritable intérêt) et à s'être questionné sur la nature du livret de ballet. Il insiste à plusieurs reprises sur la nécessité d'en renouveler l'art, afin que l'intrigue serve la danse, et non l'inverse, ce qui lui fournit encore une occasion de critiquer à cet égard le rationalisme français :

> Les Français ne sont pas assez artistes, dans le sens rigoureux du mot, pour se contenter des formes plastiques de la poésie, de la peinture, de la musique et de la danse. Il leur faut en outre une signification précise, une action, un drame logiquement déduit, une morale, un résultat bien déterminé : peu de gens parmi nous regardent un tableau, lisent un livre, écoutent un air pour la beauté des couleurs, du langage ou des sons, pour le charme propre enfin. C'est à la fois notre défaut et notre qualité. Cette disposition, qui nous a valu une des littératures dramatiques les plus rationnelles qui soient au monde, nous rend parfois très injustes pour les ballets et les opéras surtout, qui les trois quarts du temps tombent ou réussissent à cause du livret et non à cause de la musique bonne ou mauvaise […][3].

Au travers de ce qui précède, on voit se dessiner un paradoxe. L'intérêt pour une danse qui soit le sujet principal du ballet et le développement d'une poétique spécifique, entraînent une dégradation de la qualité des livrets, dont la conception n'est pas vraiment remise en cause. Et cette dégradation de l'aspect narratif entraîne à son tour une dépréciation générale du ballet dans l'échelle des spectacles. Il restait à repenser la nature même du "poème", comme on appelait alors le livret, pour le mettre en adéquation avec les nouvelles aspirations. Théophile Gautier l'a pressenti, sans véritablement mettre en œuvre une véritable réflexion à ce sujet ; surtout, ni lui, ni d'autres, n'envisagent de ballet sans support narratif et textuel : "plus que tout autre ouvrage le ballet a besoin d'un poème, ou, si ce mot vous paraît trop ambitieux, d'une

---

[1] *Journal des artistes*, VIIe année, 2e volume, n° XXIV, 15 décembre 1833, p. 389.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 14 décembre 1835.
[3] T. GAUTIER, *La Presse*, 23 octobre 1848.

fable bien nettement suivie et compréhensible sans effort"[1]. Entre un poème véritable et une fable, la distance demeure grande.

3.2 Danse et pantomime

Dans le ballet-pantomime, la pantomime, partie mimée traduisant souvent les dialogues du livret, occupait une place beaucoup plus importante qu'on ne l'imagine aujourd'hui, en se référant aux versions contemporaines des ballets du XIXe siècle[2]. Dans la version première de *Giselle*, près de la moitié du ballet était composée de scènes mimées et d'actions[3]. Marian Smith a étudié comment, progressivement, beaucoup de parties non dansées, et consécutivement de développements portant sur des personnages secondaires ont été élagués (la partie de Berthe, la mère, a été supprimée dans le premier acte ; Bathilde a un rôle réduit et n'apparaît souvent plus dans la scène finale ; le rôle d'Hilarion est réduit). Épurée, l'intrigue sert de support à la danse et lui laisse un espace pour créer du sens par ses moyens propres, introduisant des subtilités que le dialogue, parlé ou mimé, n'offre pas.

Si le ballet demeure lié au XIXe siècle à la narration en ce qu'il raconte une histoire dont on suit le déroulement du début à la fin, grâce à l'impulsion romantique, une partie du ballet-pantomime, par la danse, s'émancipe progressivement. Nous avons vu l'importance de l'apparition de "l'acte blanc", sur le plan technique ; ici, c'est sur le plan esthétique qu'il faut souligner son rôle, puisqu'il intègre dans la logique du spectacle la nouvelle ambition de la danse : dans cet univers qui est celui de créatures d'un autre monde, qui ne communiquent ni par la parole, ni par les gestes quotidiens, la danse ne peut que se détacher de la pantomime et inventer un nouveau mode de communication, y compris avec le public ; par la sensation et la musicalité, l'empathie kinesthésique devient davantage vectrice de sens. Je reviens sur un point déjà évoqué à propos de la nouvelle technique romantique. Wilfride Piollet montre de façon précise comment elle permet de passer d'une illustration-évocation (de la nature par exemple), statique, à une incarnation métaphorique, dynamique, en introduisant à la fois une certaine abstraction et un travail de la sensation[4]. C'est que les deux modes d'expression, pantomime et danse, s'opposent radicalement, à la fois d'un point de vue

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 25 février 1850.
[2] M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle, "Ballet-Pantomine and Silent Language", pp. 97-123.
[3] Pour une description et une analyse des différentes versions, voir M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle, "Giselle", pp. 167-200.
[4] W. PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, p. 92.

technique et d'un point de vue esthétique :

> La pantomime reste donc un art où la signification est sans ambiguïté, à partir d'un vocabulaire particulier et de phrases qu'il faut donner à voir. Elle affirme avec détermination son langage sous-tendu par la gestuelle. […] Car la pantomime n'est au fond qu'un enchaînement de gestes et de positions, qui eux-mêmes représentent des mots. […] La danse au contraire se développe dans une sphère plus abstraite, elle peut se permettre l'hermétisme[1].

Elle souligne également que dans la pantomime, le geste est prédominant[2]. Les gestes segmentent le corps qui ne trouve alors son expression que dans la cohérence des différentes expressions gestuelles, principalement des bras et de la tête. Dans la danse, il n'est plus question de geste, mais de mouvement, de flux qui relie les différents points d'un corps qui n'est plus alors segmenté, mais traversé par le mouvement qui en assure la cohérence ; l'expression naît alors de cette dynamique interne.

Pantomime et danse s'opposent dans leurs principes, même si elles ont été perçues comme complémentaires, voire indissociables, dans l'histoire du spectacle vivant. Le chorégraphe Saint-Léon posait déjà de véritables questions d'esthétique pour définir leurs spécificités respectives :

> […] il ne faut pas se dissimuler que la pantomime ne peut rendre que le *présent*, et n'est supportable que lorsqu'elle est bien amenée et lorsqu'elle détermine une danse décrivant de l'action. En pantomime on n'explique ni le passé ni le futur, et le présent même n'est bien lucide que si l'action est momentanée ou rendue compréhensible par *l'andamento* du sujet[3].

Il y a là une réflexion particulièrement pertinente, qui prolonge une remarque de Noverre ("La pantomime ne peut exprimer que l'instant présent ; le *passé* et le *futur* ne peuvent se peindre par gestes"[4]), et qui pose la gestion de la temporalité comme une spécificité de la danse, par rapport à d'autres arts du spectacle, théâtre ou mime par exemple. Théophile Gautier effleurait aussi la question, écrivant : "le récit est naturellement interdit à un drame muet ; l'on ne peut faire allusion ni au passé, ni à l'avenir ; tout a lieu au présent et le sujet doit s'expliquer par lui-même"[5] ; mais à la différence de Saint-Léon, il n'envisageait pas la question du point de vue de la pratique artistique, qui amène à différencier pantomime et danse, non pas en fonction de la lisibilité d'un sens – critère textuel –, mais de la gestion temporelle du mouvement.

---

[1] *Ibid.*, p. 128.
[2] Le mot geste est ici employé pour désigner les mouvements des membres, et non, comme certains spécialistes en danse comme Hubert Godard, pour désigner la dimension qualitative du mouvement.
[3] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, p. 18.
[4] J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p. 14.
[5] T. GAUTIER, *La Presse*, 25 février 1850.

L'idée demeure totalement contemporaine et demanderait à être développée, mais cela nous entraînerait ici trop loin.

En se distinguant de la pantomime d'un côté, en refusant d'aligner des pas pour composer de simples divertissements de l'autre, la chorégraphie devra creuser l'expression des sentiments des personnages ou plus subtilement de l'atmosphère à rendre, avec le seul recours de la danse ; de nouvelles formes, énergies seront développées qui nous renvoient aux innovations techniques évoquées au début de ce chapitre : les nécessités esthétiques et les possibilités techniques se sont mutuellement nourries. Pour ne donner qu'un exemple, analysé par Sally Banes et Noël Carroll, *La Sylphide* introduit trois styles de danse, correspondant aux trois groupes sociaux mis en scène (les Écossais, les sorcières et les sylphides), dans lesquels un même pas, interprété de façon différente, n'aura pas la même signification. La danse, la qualité de mouvement (ancrage dans le sol, angularité des mouvements, fluidité…) définit la qualité des personnages[1].

Tout en demeurant "ballet-pantomime", le ballet romantique tend donc à démarquer la danse de la pantomime. Certains critiques reprocheront à Filippo Taglioni, "le plus froid de tous les chorégraphes"[2], d'accorder peu d'importance au jeu théâtral des interprètes. Et si Marie Taglioni fait l'unanimité par la qualité de sa danse, on l'a vu, elle "laisse à désirer du côté de la pantomime."[3] La pantomime ne sera d'ailleurs plus enseignée, si bien qu'en 1841, les élèves du Conservatoire Royal de Danse, jugeant leur enseignement incomplet, feront, entre autres, la demande d'un professeur de pantomime[4].

Pour ceux qui s'intéressent réellement à la danse, sa régénération ne peut se faire que par son individualisation et le développement de ses spécificités. C'est aussi ce à quoi aspirent les meilleurs chorégraphes, August Bournonville ou Arthur Saint-Léon par exemple, sans parvenir toutefois à l'imposer réellement. Ils ne projettent certes pas une rupture totale avec les autres arts, mais plutôt une renégociation des relations avec eux, où la danse serait une partenaire à égalité. Dans une lettre déplorant l'usage des divertissements dansés au sein des opéras, Bournonville insiste sur la

---

[1] S. BANES, N. CARROLL, "Marriage and the Inhuman : *La Sylphide*'s Narratives of Domesticity and Community".
[2] *La France littéraire*, 1835, tomme 20, p. 418.
[3] *Le Courrier des théâtres*, 28 février 1831.
[4] Bibliothèque-musée de l'Opéra, Arch. 19 282.

nécessité de conserver à chaque domaine sa spécificité :

> Plusieurs auteurs modernes ont rêvé d'un avenir basé sur la concurrence des ressources réunies du drame, de l'Opéra et du ballet. Je crois, sans présomption, pouvoir prédire à cet assemblage de forces le sort de Babel. Visons au même but, formons un enseignement mutuel, repoussons toutes les jalousies mesquines, mais évitons la fusion, et s'il faut revenir à la comparaison des arts avec les vins fins, ne les mélangeons pas[1].

Un ballet sans narration et sans pantomime demeure encore inenvisageable, et cependant, le *Pas de quatre*[2] (1845) chorégraphié par Jules Perrot est un des premiers ballets abstraits, basé sur la qualité de la danse et de l'interprétation de quatre danseuses romantiques les plus célèbres : Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi et Lucile Grahn. Certes, les critiques mirent l'accent sur leur rivalité, et cet aspect n'était certainement pas étranger au projet, mais il s'agit bien d'un ballet précurseur de certaines compositions postérieures, comme les *Quatre tempéraments* de Balanchine par exemple, créé un siècle plus tard en 1946. Il ne fut cependant que très peu diffusé.

Les conséquences de l'évolution qui tend à détacher l'expression dansée de l'expression théâtrale sont diverses, et diversement évaluées. *A posteriori*, et avec la conception de la danse qui est aujourd'hui la nôtre, nous pouvons y voir les premiers signes d'une pensée moderne, voire contemporaine de la danse, qui prélude à une autonomie esthétique. Mais au XIXe siècle, le phénomène apparaît davantage dans les commentaires comme une réduction du ballet à un art purement visuel, et s'accompagne d'une diminution de la considération dont il jouissait, surtout au siècle précédent. Et, j'y reviendrai dans le chapitre suivant, il s'accompagne d'un processus de catégorisation de genre : la danse devient le domaine des femmes et du féminin, tandis que les hommes ne seront plus tolérés que dans la pantomime. Cette catégorisation accentuera en retour la séparation entre les registres de la danse "pure" et de son expression propre, et les registres de la narration dont participe la pantomime.

---

[1] A. BOURNONVILLE, *Lettres sur la Danse et la Chorégraphie*, sixième lettre, p. 53.
[2] Ballet en un acte créé le 12 juillet 1845 au Her Majesty's Theatre de Londres. Chorégraphie : Jules Perrot ; musique : Cesare Pugni, avec Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi et Lucile Grahn.

IV Le/la chorégraphe : reconnaissance et statut

Une nouvelle définition de la danse qui s'émancipe de la narration, et donc la reconnaissance de qualités intrinsèques jusque-là peu mises en avant, s'accompagne d'une révision de la reconnaissance et du statut de chorégraphe, au sens moderne du terme.

1 Une redéfinition du chorégraphe au XIXe siècle

Le mot chorégraphe apparaît en 1700, lorsque Raoul Feuillet publie son système de notation de la danse[1] : *La Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Le terme désigne alors, selon l'étymologie, la personne chargée de noter les pas de danse et non de les inventer. C'est cette fonction – écrire les danses et surtout les imprimer – qui peut bénéficier d'un privilège et confère un statut de propriétaire, ici aux maîtres de danse. Pour Noverre encore, à la fin du siècle, le chorégraphe est celui qui pratique :

> l'art d'écrire la danse à l'aide de différents signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures ou de caractères désignés par la dénomination de notes, avec cette différence qu'un bon musicien lira deux cents mesures dans un instant, et qu'un excellent *Chorégraphe* ne déchiffrera pas deux cents mesures de danse en deux heures[2].

Il n'apprécie que peu la fonction du chorégraphe et prend soin de distinguer celui-ci du compositeur de ballet, un créateur original tel qu'il se considère lui-même, et aussi des maîtres de ballet, "qui sont pour moi – écrit-il – des êtres parfaitement inutiles à un art que j'ai embelli"[3]. En réalité le maître de ballet, employé par un théâtre, chargé de diriger l'ensemble des danseuses et danseurs, de les faire répéter et souvent de leur donner des cours, était également compositeur de ballets.

C'est au début du XIXe siècle, sans doute sous le Consulat ou l'Empire, que le mot chorégraphe perd son sens étymologique et acquiert son sens contemporain de "créateur d'œuvres ayant la danse pour principal langage", selon l'actuel *Dictionnaire de la danse*[4]. Le mot figure par exemple dans cette acception dans un article du *Journal des débats* du 8 septembre 1814. Il n'y aura désormais plus de confusion entre

---

[1] Dont la paternité lui sera contesté, par Pierre Beauchamps et André Lorin, lors d'un procès en 1704.
[2] J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, "De la chorégraphie", p. 223.
[3] J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, "Des coryphées", p. 177.
[4] P. Le MOAL, *Dictionnaire de la danse*, p. 697.

le chorégraphe et le notateur[1]. Compositeur de danse et chorégraphe deviennent synonymes. Dans le règlement de l'Opéra de Paris de 1821, chorégraphe est employé pour désigner les artistes étrangers à l'établissement, responsables de la création d'un ballet, tandis qu'au sein de l'Opéra, "les maîtres de ballet sont chargés de la composition des ballets, divertissements, combats, pantomimes, et actions liées aux ouvrages qui sont représentés"[2] ; ils sont de plus chargés de multiples fonctions : répétitions, régie, organisation et surveillance des artistes et des élèves, etc. Mais les deux professions sont parfois confondues, comme lorsqu'en 1820, Carlo Blasis traite des "principes qui doivent guider le maître de ballet, c'est-à-dire les compositeurs"[3]. Albert utilise en 1834 le terme de "compositeur chorégraphique", qu'il distingue du maître de ballet[4] ; par contre, Louis Gentil consacre en 1837 plusieurs pages assez confuses aux chorégraphes, qu'il considère comme des "maîtres de ballets et traducteurs en pantomime d'ouvrages dramatiques", mais aussi comme des notateurs :

> C'est quelque chose de drôle que la chorégraphie, et les chorégraphes sont des gens singuliers ! Avez-vous entendu parler de MM. Noverre, Dauberval, des deux Gardel ? de MM. Aumer et Milon ? M. Blache père vous est-il connu ? Mlle Taglioni qui danse à cette heure devant les rois et les empereurs du Nord après s'être fait couronner reine à Paris, vous a-t-elle appris le nom de son père ? Savez-vous celui de M. Coralli ? Eh bien, tous ces gens-là ont brillé dans la chorégraphie ! Oh, ce n'est pas un être de raison qu'un chorégraphe ! Le chorégraphe existe pour noter les pas de la danse. C'est là sa mission dans le monde ! Quant à la composition de ces pas, à leur combinaison, à leur distribution en scène, en actes, cela regarde le maître de ballet, lequel à la prétention d'être au théâtre un auteur tout comme un autre[5].

Il est vrai que, bien que familier de l'Opéra, il n'appartenait pas au monde de la danse, et témoigne de la déconsidération dont les chorégraphes étaient victimes à cette période.

Pourtant, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, en grande partie grâce à Noverre et au développement du ballet d'action, le compositeur de danse jouissait d'un prestige certain, auprès de ses pairs comme auprès d'un public connaisseur. Maximilien (1741-1787) et Pierre (1758-1840) Gardel, Jean Dauberval (1742-1806),

---

[1] Toutefois, en 1895, dans son dictionnaire de la danse (p. 89), Desrat donne du mot chorégraphie la définition du XVIIIe siècle, même si, ailleurs, il l'utilise au sens contemporain. Le maître de ballet est défini comme"le chorégraphe qui écrit la danse du libretto d'un ballet", mais il n'y a pas d'entrée pour "chorégraphe", ni pour "compositeur". G. DESRAT, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*.

[2] Bibliothèque Musée de l'Opéra, PA 5 mai 1821. Art. 140.

[3] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, p. 10.

[4] A. DECOMBE, *L'Art de danser à la ville et à la cour*, p. 29.

[5] In J.-L TAMVACO, Édition critique du manuscrit, *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1837*, tome 1, p. 361.

Jean-Pierre Aumer (1774-1833) qui quitte l'Opéra en 1831, et d'autres, demeurent des figures d'artistes dont le talent est reconnu. L'article de 1818 mentionné plus haut rend ainsi hommage à l'art du chorégraphe, "dont le secret réside dans le siège même de l'intelligence", et l'oppose au travail du simple danseur :

> Il n'y a, à la vérité, de l'un à l'autre que la distance de la tête aux pieds ; mais cette distance est infinie, puisqu'elle est l'intervalle même qui sépare les organes matériels de la faculté intellectuelle et pensante. […] créer un plan, organiser des scènes, mettre en jeu des passions et intéresser des spectateurs nombreux par des tableaux d'invention nouvelle qui, sans le secours de la parole parlent à l'âme en paraissant ne s'adresser qu'aux yeux, c'est un art dont le secret réside dans le siège même de l'intelligence, et qui ne se révèle point à ceux dont l'unique travail a été d'apprendre à balancer leur corps, et à remuer leurs jambes en mesure[1].

À la fin de la Restauration, les chorégraphes sont cependant de plus en plus critiqués :

> La plupart de nos chorégraphes se contentent aujourd'hui d'enseigner des pirouettes à leurs danseurs. Les mêmes tableaux, les mêmes gestes se répètent jusqu'à satiété ; on passe continuellement le but qu'on devrait se contenter d'atteindre[2].

C'est avec la monarchie de Juillet, avec le ballet romantique que se marque un tournant dans le regard porté sur la profession, qui n'est plus guère valorisée en France. Pourtant, il est indéniable que le succès du ballet romantique fut l'œuvre de ses chorégraphes, et non pas uniquement de ses interprètes, celle par exemple de Coralli ou même de Taglioni, si décrié par la presse. J'ai déjà évoqué les renouveaux de la danse elle-même dont les chorégraphes furent parties prenantes, on peut mettre également à leur actif la façon dont la danse fut intégrée à l'intrigue, ou encore le renouveau dans la structure des ballets, avec l'introduction de mouvements d'ensemble du corps de ballet.

Le chorégraphe Filippo Taglioni (1777-1871) – père de Marie Taglioni – illustre le changement de regard de la société parisienne et ses paradoxes : il est l'objet de critiques incessantes et unanimes dans la presse parisienne, pourtant ses ballets triomphent ; le mérite en est attribué à sa fille. Je ne citerai pas *le Courrier des théâtres*, qui consacre de longs passages très hostiles à Taglioni, mais dont les critiques se retrouvent souvent sous d'autres plumes, plus indulgentes :

> Malheureusement, M. Taglioni n'a point droit aux mêmes immunités que sa fille. Il est permis, sans risquer de soulever contre soi le peuple des admirateurs quand même, de trouver que les ballets de ce maître sont dénués d'invention, que ses pas n'ont aucune originalité, que ses groupes

---

[1] *Le Journal des débats*, 6 juin 1818.
[2] L. S., *Le Journal des débats*, 26 novembre 1826.

> n'offrent que le calque de ce qui a fait longtemps notre admiration dans les œuvres chorégraphiques des Duport et des Gardel ; enfin que l'exécution fait seule le mérite de ses productions, qui ne forment un tout artistique de quelque valeur, que grâce au talent de nos danseuses, réuni à celui des décorateurs et des musiciens[1].

Il est certain cependant que Taglioni n'était pas dénué de talent, et ses succès, comme ceux de sa fille, s'expliquent aussi par son savoir-faire en matière d'agencement des pas, de création d'un nouveau style, même si ses dons de librettiste paraissent effectivement réduits. À son arrivée en 1831, Véron, particulièrement habile à détecter les indices du succès, avait d'ailleurs doublé le salaire de Taglioni, passé de 5 000 à 10 000 francs par an, alors que le premier maître de ballet et chorégraphe, Coralli, ne percevait que 4 000 francs. Taglioni connut par ailleurs un formidable succès dans le reste de l'Europe, plus particulièrement à Saint-Pétersbourg, où il était présenté comme le successeur de Didelot.

L'attitude des journaux parisiens est révélatrice. L'insistance sur le manque de talent de Taglioni ne reflète pas uniquement une certaine médiocrité du chorégraphe, mais avant cela sans doute, une profonde dévalorisation de la fonction. Elle ne jouit plus de la considération qui était la sienne précédemment, dans une société où les conceptions du ballet, de l'art, de l'artiste et de la création n'étaient plus celles des siècles précédents. Au XIXe siècle, le chorégraphe – très généralement un homme – n'est pas vraiment considéré comme un créateur, encore moins comme un véritable artiste, au sens que l'on commence à donner à ce terme ; il jouit même d'un prestige très en dessous de celui des interprètes les plus célèbres.

2. Le chorégraphe n'est pas un "Artiste"

Au XIXe siècle, le mot "artiste" recouvre des catégories bien différentes. Comédien-ne-s, chanteuses et chanteurs, saltimbanques, danseuses et danseurs, chorégraphes, sont certes nommés "artistes", mais ne sont en aucun cas assimilés à cette figure qui se définit alors comme élite, l'Artiste, avec majuscule, génie inspiré, créateur d'une œuvre singulière et personnelle.

L'artiste est un personnage important de la littérature et de la vie sociale du XIXe siècle, et la hiérarchie entre les différents domaines artistiques (poésie, peinture, musique) est presque toujours respectée. Au sommet, le poète, puis le peintre,

[1] *L'Indépendant*, 25 septembre 1836.

éventuellement le musicien[1]. Ce dernier se plaint d'ailleurs de n'être pas considéré à l'égal des deux premiers[2]. Personne ne songe à y inclure un-e "artiste" de la danse. Il n'existe pas, à ma connaissance, d'œuvre littéraire mettant en scène un chorégraphe ou un-e interprète, dans son rapport à l'art et à la création ; il n'existe que des récits de vies galantes.

Les raisons de ce manque de considération sont à la fois extérieures et intérieures au champ de la danse. D'une part, la fonction du chorégraphe, la nature de son travail, ne pouvaient en aucun cas lui permettre d'accéder au statut de créateur et d'artiste, tel qu'il se définissait au XIXe siècle ; d'autre part, la façon de considérer le ballet et la danse, leur féminisation (sociale et symbolique), leur manque d'autonomie, leur dépendance vis-à-vis de l'économie du spectacle et du public, … empêchaient toute évolution de la fonction vers davantage de créativité, comme vers davantage de reconnaissance (l'une ne pouvant d'ailleurs pas advenir sans l'autre). Ce n'est qu'avec la progressive autonomisation du champ de la danse et l'apparition d'esthétiques nouvelles, en dehors des cadres traditionnels, que la création chorégraphique va se redéfinir, les chorégraphes devenir créatrices/créateurs singulier-e-s, se revendiquer, et être reconnu-e-s comme tel-le-s.

Sans prétendre épuiser la question, je mentionnerai quelques-uns des éléments qui font que les chorégraphes ne pouvaient être considérés comme des artistes, même de second rang.

1. L'art se définit progressivement comme l'expression d'une <u>singularité</u>, d'une expérience singulière ; l'artiste romantique est avant tout un créateur unique, maître de

---

[1] De façon exemplaire, la nouvelle de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Élu des rêves*, oppose le poète qui affirme la supériorité du rêve et de l'imaginaire sur la réalité, à ses deux compagnons, peintre et musicien.
H. MURGER a décrit la bohème avec tous les clichés sur l'artiste au XIXe siècle dans *Scènes de la vie de bohème* (1847-1849) et *Les Buveurs d'eau* (1854).

[2] Ainsi A. ADAM écrit-il en 1834 : "Il est peu de classes moins connues que celles des musiciens dans toutes ses subdivisions. Qu'un auteur de vaudeville ou de roman ait à vous présenter un jeune homme intéressant, ne devant sa fortune qu'à lui-même et qui, à la fin de l'ouvrage, deviendra l'époux de l'héroïne, dont il est l'amant aimé, à coup sûr, ce sera un artiste. On n'en dira pas plus, mais par ce mot d'artiste, vous devinerez tout de suite que c'est un peintre." *Souvenirs d'un musicien*, p. 51. Le musicien réclame d'ailleurs tout autant une reconnaissance symbolique, qu'une reconnaissance institutionnelle, ajoutant : "Si l'on dit : Le Gouvernement encourage les arts, cela veut dire : Le Gouvernement commande des statues, des tableaux, fait bâtir des monuments ; s'il y a au ministère un article du budget intitulé : Encouragement aux arts, il s'appliquera aux peintres, architectes, graveurs, etc. Des pauvres musiciens, il n'en sera pas question." *Souvenirs d'un musicien*, p. 52.

sa création, dont l'œuvre porte l'empreinte. Or en France (contrairement à l'Italie)[1], le chorégraphe n'était souvent pas l'acteur principal dans la création d'un ballet, œuvre collective où s'inscrivaient librettiste(s), compositeur(s), décorateurs et interprètes. Certains artistes comme Léopold Adice déplorent l'appauvrissement qui en résulte :

> Autrefois, l'artiste contraint de réglementer tout l'ensemble de sa composition chorégraphique, était obligé de réunir en lui toutes ces connaissances ; force lui était bien de les acquérir.
>
> Aujourd'hui, ce n'est plus ainsi. La tâche multiple qui, autrefois, incombait à un seul, se divise entre plusieurs. Le programme avec toutes les indications afférentes au sujet est fourni par l'homme de lettres. – Outre la musique, le musicien apporte son contingent d'idées ; le costumier et le sténographe [sic] se chargent du décor et des costumes ; puis vient le directeur, homme instruit d'habitude, expérimenté dans la composition des pièces et des programmes ; il apporte ses conseils et sa révision. La besogne se réduit donc pour le chorégraphe à la mise en scène, chose facile, et à laquelle il suffit d'un peu de pratique.
>
> On le voit, pour être maître de ballet, il suffit donc de savoir une seule chose : la mise en scène et, dès-lors, à quoi bon étudier le reste, les arts, les sciences, les lettres ? C'est ainsi que font la plupart de nos maîtres de ballet parisiens […][2].

De même, le chorégraphe danois August Bournonville :

> […] Aujourd'hui, l'on voit, à la tête de toutes les annonces de ballets, deux ou trois noms d'auteurs, parmi lesquels le chorégraphe ne figure que pour la mise en scène, ou, comme s'expriment trop souvent les journaux, pour la traduction en pirouettes et entrechats !!! Cela vient-il d'un talent de combinaisons tout à fait remarquable chez tel ou tel écrivain de profession, ou d'un manque total d'invention chez les maîtres de ballets ? Est-ce pour accélérer l'ouvrage, ou pour se garantir contre l'insuccès, que l'on semble contraindre les auteurs à s'associer et l'homme pratique à renoncer au mérite de la conception ? Le fait est qu'une œuvre dont la responsabilité est partagée doit exclure toute émulation d'amour-propre et devient un article de fabrication étranger à la gloire de l'artiste[3].

Nous verrons qu'une des conséquences de cet état de fait sera la question de savoir qui est le véritable auteur d'un ballet, en termes de propriété intellectuelle et de droits d'auteur.

2. Dans l'esprit du XIXe siècle, et malgré les aspirations de rares poètes comme de certains chorégraphes, le ballet demeure, on l'a vu, en grande partie soumis à la narration du livret. Le librettiste était le plus souvent considéré comme le seul auteur d'un ballet, appartenant en outre à une catégorie peu estimée des autres auteurs (de

---

[1] Il n'en était pas de même pour les ballets italiens, comme le souligne H. LAPLACE-CLAVERIE, où les chorégraphes, de Salvatore Vigano à Luigi Manzoni, assuraient toutes les fonctions d'auteur de ballet, chorégraphe, librettiste, décorateur, répétiteur, etc. *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, pp.322-323.

[2] L. ADICE, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale…*, pp. 27-28.

[3] *Ibid*., p. 56.

théâtre, de romans, etc.). Même si les chorégraphes interviennent souvent dans sa rédaction, et même s'ils revendiquent une régénération de la danse qui passe par sa mise au premier plan, leur rôle, dans l'immense majorité des cas, en France, reste secondaire et limité. Quand Théophile Gautier prétend s'effacer, comme librettiste, derrière le chorégraphe, il n'en met pas moins dans le même temps ce dernier à égalité dans la création avec le musicien et le décorateur : "L'auteur d'un livret de ballet est presque étranger à son œuvre, dont tout le mérite revient au chorégraphe, au musicien et au décorateur"[1] ; à juste titre d'ailleurs, pour ce qui est de la plupart des ballets produits.

3. L'œuvre d'un véritable artiste doit porter son empreinte ; comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, les pratiques non conventionnelles et la valorisation de l'originalité sont des conditions nécessaires au surgissement de l'artiste comme classe collective[2]. Or la création chorégraphique ne pouvait s'exprimer que dans des cadres extrêmement étroits ; elle demeurait soumise à des critères esthétiques et économiques contraignants, rendant l'originalité bien difficile. Le ballet demeure bien souvent considéré, du moins par la majorité du tout-Paris qui fréquente l'Opéra, comme un divertissement agréable à l'œil. Le chorégraphe a donc pour mission première de créer de jolies formes, de mettre en scène et de valoriser les danseuses, et non pas de créer un art singulier, reflet de sa personnalité profonde et de son regard singulier sur le monde. Quand bien même il aurait été talentueux, il est douteux qu'il ait pu exprimer totalement sa fantaisie et ses désirs d'innovation. Les mêmes qui lui reprochent souvent sa banalité n'auraient sans doute pas toléré un trop grand esprit d'initiative. L'imagination, en matière de ballet, ne se concevait que pour l'intrigue (quoique modérément) ou les décors, et non pas comme pouvant résulter de l'inventivité du mouvement, des formes et des musicalités corporelles et de leurs compositions.

Certes, nous avons vu que les chorégraphes ont fait preuve d'originalité et apporté, au début du siècle, des innovations techniques qui ont profondément changé la danse. Mais très vite, leur rôle se limitera – soit qu'ils fissent effectivement preuve de peu d'imagination, soit que la pression de l'institution commanditaire et du public fut trop forte – à réutiliser des pas et des mises en scène d'un ballet à l'autre, avec pour conséquence une homogénéité – pour ne pas dire monotonie – d'un ballet à l'autre et

---

[1] T. GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 19 juillet 1858. *Écrits sur la danse*, p. 297.
[2] J.-M. SCHAEFFER, "Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste", p. 91.

d'un chorégraphe à l'autre. Arthur Saint-Léon pointe le rôle de moins en moins créatif des chorégraphes et la dépendance, dont lui-même était certainement victime :

> La ravissante idée de la *Sylphide*, que l'on attribue particulièrement à Nourrit, ayant complètement réussi on décida de procéder à l'avenir de la même manière ; c'est-à-dire que le maître de ballets reçut un programme d'un auteur, adopté par la direction, et ne fut chargé que de la partie dansante de l'ouvrage. […] il est bien évident que l'imaginative [sic] du maître de ballets se trouve ainsi complètement enchaînée par la *donnée* du *Librettiste*[1].

Lui-même chorégraphe de talent, menant toute une réflexion théorique, il ambitionne pour ses confrères de devenir de véritables créateurs de danse :

> Dans les autres parties d'Europe, où l'on se voue spécialement au *ballet dansé*, le véritable chorégraphe, *le créateur* est rare.
>
> Ce sont pour la plupart, des reproducteurs qui assemblent à leur manière ce qu'ils ont vu ailleurs[2].

August Bournonville émet les mêmes critiques sur la danse française et désapprouve la légèreté avec laquelle "on donne généreusement le titre de chorégraphe au premier figurant venu, qui transmet ce qu'il a vu faire à son chef, ou aux premiers sujets, le plus souvent dans une forme très imparfaite[3] ; il ajoute :

> Le maître de ballet doit tenir à honneur d'élaborer lui-même ses canevas ou libretti. […] le chorégraphe, qui ne compose que d'après un programme donné ne se trouve pas plus avancé que le musicien qui ne fait qu'instrumenter les mélodies des autres, que le dégrosseur des marbres, que l'enlumineur d'images ; c'est la poule qui couve les œufs du canard[4].

4. Dans la logique de ce qui précède, l'artiste véritable est supposé n'être pas soumis à des contraintes extérieures, de fond, de forme, ou d'objectif – ou du moins leur opposer une résistance opiniâtre. L'artiste est même celui qui s'oppose, presque par définition, au goût général. Or l'art chorégraphique était contraint de satisfaire son public. Qui plus est, la qualité des œuvres et la hiérarchie des artistes étaient aussi évaluées en fonction de la qualité sociale du public[5]. Et le public de ballets, indépendamment d'une réalité que l'on a vue plus nuancée, est de plus en plus assimilé à ce bourgeois, riche mais inculte artistiquement. Ceci entraînant, indépendamment d'une baisse objective des exigences esthétiques du ballet, un discrédit sans appel auprès de l'élite artiste, qui se caractérise par son "refus de se régler sur les attentes du public, de les suivre ou de les devancer, comme le font les auteurs de pièces à succès

---

[1] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, p. 18.
[2] *Ibid*., p. 19.
[3] A. BOURNONVILLE, *Lettres sur la Danse et la Chorégraphie*, p. 45.
[4] *Ibid*., p. 55.
[5] P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 168.

ou de feuilletons"[1]. Le ballet ne pouvait évidemment pas se permettre le luxe d'un tel refus.

5. En outre, comme le souligne toujours Jean-Marie Schaeffer, "l'originalité comme valeur esthétique ne peut devenir centrale que pour autant qu'il y ait sauvegarde des œuvres, donc possibilité d'une mémoire historique"[2], ce qui n'est évidemment pas le cas pour la danse, et accentue de plus sa féminisation.

6. Pour l'artiste, il y a une incompatibilité entre le travail, dans le sens d'une activité monnayée, et la valeur poétique, qui désigne le créateur. D'un point de vue social, ni le chorégraphe, ni la danseuse n'appartiennent à la bohème qui s'enorgueillit de mourir de faim et de vivre pour l'amour de l'art, "un cénacle de rapins ayant l'amour de l'art et l'horreur du bourgeois ; fous, les uns de poésie, les autres de peinture ; celui-ci de musique, celui-là de philosophie ; poursuivant bravement l'idéal à travers la misère et les obstacles renaissants."[3]. Ce sont des salarié-e-s, et beaucoup de danseuses ne sont pas mieux loties que des ouvrières. Le travail du chorégraphe, souvent aussi maître de ballet, s'apparente davantage à celui de l'artisan qui, jour après jour travaille son ouvrage, qu'à celui de l'artiste démiurge et prométhéen décrit par Liszt, entre autres :

> Ces hommes prédestinés, foudroyés et enchaînés qui ont ravi au ciel la flamme sacrée, qui donnent une vie à la matière, une forme à la pensée et réalisant l'idéal nous élèvent par d'invincibles sympathies à l'enthousiasme et aux visions célestes… Ces hommes initiateurs, ces apôtres, ces prêtres d'une religion ineffable, mystérieuse, éternelle, qui germe et grandit incessamment dans tous les cœurs[4].

7. Pire, la danse suppose en amont un travail physique, qui ne peut être dissimulé. Le corps du chorégraphe est intrinsèquement lié à sa création, même s'il ne danse plus lui-même. L'artiste – le vrai – incarne son génie dans la matière, et établit une distance avec son œuvre. Le chorégraphe/maître de ballet fait en quelque sorte corps, même indirectement, avec la matière de son œuvre, dont la féminité le contamine en outre inexorablement.

---

[1] *Ibid.*, p. 118.
[2] J.-M. SCHAEFFER, "Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste", p. 95.
[3] T. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique*, vol. 6, novembre 1849, p. 131.
[4] F. LISZT, *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* 1er article, *La Gazette musicale*, 3 mai 1835, cité par P. F. de CASTRO, "The Composer as Prometheus : at the Birth of Musical Modernity", p. 156.

3. Vers une reconnaissance du statut d'auteur

La thèse de Simone Dumas-Charpentier est le premier ouvrage, à ma connaissance, à s'être penché spécifiquement sur la notion d'œuvre chorégraphique et de droit d'auteur, il date de 1953[1] ; une thèse plus récente d'Olivia Bozzoni (1997)[2] est consacrée à ce sujet[3].

Il convient de distinguer, tout en notant les liens entre les trois aspects, la reconnaissance symbolique des chorégraphes comme auteurs et comme artistes au plein sens du terme aux yeux des contemporains, la reconnaissance des droits à la propriété intellectuelle, et la perception financière de droits. Ces trois points du statut d'auteur sont difficilement reconnus aux chorégraphes.

Sur le plan symbolique, la reconnaissance fut variable. Il arrivait que le nom du chorégraphe ne soit pas cité. Le "compositeur de danse" était parfois nommé comme coauteur du ballet, parfois spécifiquement comme chorégraphe. En 1858, le livret de *Sacountala* indique : "Livret de M. Théophile Gautier, chorégraphie de M. Lucien Petipa", alors que le livret de *Pâquerette* en 1851 indiquait : "Ballet-pantomime de MM. Théophile Gautier et Saint-Léon", sans préciser. Listant les "acteurs-auteurs", en 1859, Victor Fournel semble embarrassé par les chorégraphes, qu'il choisit de cependant d'inclure, avec réserve :

> Elssler (Thérèse), la sœur de l'illustre Fanny, danseuse comme elle, a composé le ballet de *La Volière ou Les Oiseaux de Boccace*. Beaucoup d'autres danseurs, Dauberval, les deux Gardel, Noverre, Mazilier, etc., etc., se signalèrent aussi comme auteurs dans la même partie. Comme c'est là encore faire œuvre de chorégraphe plutôt que d'auteur, nous n'y reviendrons pas[4].

Nérée Desarbres parle en 1864 d' "auteurs" sans distinguer les librettistes et les chorégraphes. Ainsi, dans la liste complète des auteurs qui ont travaillé aux œuvres présentées à l'Opéra, depuis sa création, il cite quelques femmes : Madame Gillot de Sainctonge, Mademoiselle Barbier, Madame de Villeron, Mademoiselle Thérèse Elssler, Madame Cerrito, Madame Taglioni ; or les trois premières sont des autrices dramatiques, les trois dernières des chorégraphes, qui n'ont pas toutes écrit les livrets de leurs ballets[5].

---

[1] S. DUMAS-PARMENTIER, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*.
[2] O. BOZZONI, *Le Droit d'auteur du chorégraphe*.
[3] Merci à Madame Florence Roth, conservatrice de la Bibliothèque de la SACD, pour son aide concernant les archives de la SACD.
[4] V. FOURNEL, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, "Acteurs-auteurs" p. 363.
[5] N. DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, pp. 207 et suivantes.

La notion de propriété intellectuelle et celle d'auteur en matière artistique s'imposent dans la seconde partie du XVIIIe siècle. Le décret des 19-24 juillet 1793 avait consacré le droit de reproduction "aux auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs"[1]. Progressivement, la création intellectuelle fut admise comme critère ouvrant à des droits d'auteur. La création chorégraphique eut cependant des difficultés à être reconnue. Le privilège demeurait aux auteurs d'écrits, c'est-à-dire pour l'opéra et le ballet, aux librettistes ; ces derniers partageaient avec les musiciens les droits perçus. Castil-Blaze s'indigne de l'injustice de ce partage, établi par l'ordonnance du 18 janvier 1816, statuant sur les droits des auteurs travaillant pour l'Académie royale de Musique :

> N'est-ce pas monstrueux qu'un livret, un canevas informe, un croquis dramatique, un lyrique gâchis, improvisé dans une semaine, et que son auteur n'ose pas toujours avouer, soit rémunéré comme une partition formidable, immortelle, une partition que présente encore huit cents pages de gravure, quand on en a supprimé le tiers ou la moitié pendant le cours des répétitions ? Est-il dans notre langue une expression décente pour désigner une œuvre semblable au livret de *Guillaume Tell* ? Ce prodige de stupidité, cette brochure infime, ce pamphlet d'une feuille inepte, mis dans la balance financière, la tient en équilibre, quand la partition de Rossini lui sert de contre-poids. 500 francs à partager chaque jour de représentation, 250 pour le livret, plus 10,000 francs pour le tiers du prix de vente de la partition. […] Mais les français aiment tant la parole ! ils se complaisent tant aux mots d'un opéra ! [2]

Il ne dit rien des chorégraphes.

Louis Gentil, dans un chapitre intitulé "Revenus et droits d'auteur à l'Opéra" datant des années 1843-1845[3], ne mentionne de droits, reconnaissance et privilèges que pour les auteurs d'opéras, sans parler des ballets. Les auteurs qu'il nomme, même soutenus par "le talent d'exécution des artistes, l'habileté du metteur en scène, le savoir-faire du machiniste, la brosse du peintre décorateur, le goût du costumier, et jusqu'aux fanfreluches de l'ustensilier"[4], sont au nombre de deux : le poète (le librettiste) et le compositeur. Le chorégraphe est juste mentionné parmi les "collaborateurs en sous-ordre" :

> […] le poète qui porte à l'Opéra un programme plus ou moins rempli de ces merveilles qu'il a imaginées et qui vont s'accomplir, d'accord avec un compositeur, et à l'aide obligée de sept à huit

---

[1] S. DUMAS-PARMENTIER, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, p. 81.
[2] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. pp. 145-146.
[3] *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse. Année 1838*, Volume IV (article provenant du troisième volume, 1843-1845, pp. 312-318), in J.-L TAMVACO, Édition critique du manuscrit, tome 1, pp. 550-552.
[4] *Ibid.*, p. 551.

> collaborateurs en sous-ordre il est vrai, et parmi lesquels il ne faut pas oublier le chorégraphe[1].

Il faudra attendre la seconde moitié du XIXe siècle pour que, peu à peu, la jurisprudence établisse un droit de propriété pour la création d'un mouvement original. Le premier jugement retrouvé date du 11 juillet 1862 ; le Tribunal Civil de la Seine condamna Madame Petipa pour avoir, malgré l'interdiction de Jules Perrot, dansé un pas désigné sous le nom de Cosmopolitana que le chorégraphe avait créé à Saint-Pétersbourg, dans un ballet intitulé *Gazelda*[2]. De même, le Tribunal de commerce de Rouen, condamna le 12 novembre 1875 le directeur de théâtre Loisel, pour avoir monté *La Vengeance de Djelma l'indienne*, un ballet du chorégraphe Paul, sans son consentement et sans le rémunérer[3].

Officiellement, c'est seulement en 1886 que le texte de la convention de Berne (premiers accords internationaux visant à harmoniser les pratiques et les législations de différents pays) accorde au ballet le statut d'œuvre protégée et qu'un droit de propriété intellectuelle est attribué au créateur de ballet, assimilé à une pièce de théâtre[4].

> Art. 2 Les termes "œuvres littéraires et artistiques" comprennent toutes les productions du domaine littéraire, artistique et scientifique, quels qu'en soient le mode ou les formes d'expression, telles que les livres, brochures et autres écrits, les conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature, les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ; les œuvres chorégraphiques et les pantomimes dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement ; les compositions musicales avec ou sans paroles, les œuvres cinématographiques et celles obtenues par un procédé analogue à la photographie ; les œuvres des arts appliqués ; les illustrations etc.[5]

On note que la chorégraphie est associée à la mise en scène, et qu'elle doit être fixée. Mais peut l'être "par écrit ou autrement", ce qui délie quelque peu la danse de son lien au livret. La chorégraphie est toujours associée à, mais distincte de, la pantomime[6].

Toutefois, en raison de certaines résistances, la Convention de Berne ne mentionnait la chorégraphie que dans un protocole annexe, et les États refusant de le reconnaître n'étaient donc pas tenus de protéger les chorégraphes. Ils y furent obligés

---

[1] *Ibid*.
[2] S. DUMAS-PARMENTIER, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, pp. 88-89.
[3] *Ibid.*, pp. 92-94.
[4] Convention complétée à Paris le 4 mai 1896, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, à Rome le 2 juin 1928, et à Bruxelles le 26 juin 1948. S. DUMAS-PARMENTIER, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, p. 95.
[5] *Ibid*.
[6] La loi de 1985 intercalera les tours de cirque entre les œuvres chorégraphiques et les pantomimes dans la liste des œuvres protégées. *Rapport des Assises européennes du droit d'auteur du chorégraphe*, p. 5.

après l'Acte de Berlin en 1908, qui inclut la chorégraphie comme œuvre à protéger dans la convention elle-même[1].

La question de la mention du chorégraphe comme auteur de ballet n'était pas exclusivement symbolique ; cette reconnaissance était la condition pour qu'il puisse toucher des droits, en tant que coauteur, tandis qu'il n'en touchait pas en tant que maître de ballet salarié. L'Opéra occupait à cet égard une place très particulière, puisque, par tradition, les chorégraphes apparaissaient bien souvent comme coauteurs, étaient mentionnés sur les affiches et touchaient des droits. Mais ce n'était pas le cas pour les autres théâtres (l'Opéra Comique par exemple), et cet usage pouvait ne pas être respecté. Ainsi, en 1876, le librettiste Barbier refusa au chorégraphe Louis Mérante (1828-1887) de figurer sur l'affiche du ballet *Sylvia* et donc de toucher des droits ; cependant, le chorégraphe obtint gain de cause[2]. Le cas des chorégraphes salariés comme maîtres de ballet et ayant créé une œuvre originale dans le même établissement posait effectivement un problème, qui fut porté devant les tribunaux – et sur la place publique, grâce à la presse – en 1910, par Mademoiselle Stichel. Maîtresse de ballet à l'Opéra et chorégraphe de *La Fête chez Thérèse*, elle fit un procès devant le tribunal civil de la Seine à Jane Mendès, veuve du librettiste Catulle Mendès, et au compositeur Reynaldo Hahn, pour que son nom figure sur le programme et pour toucher des droits d'auteurs au même titre qu'eux, arguant à la fois de son implication dans l'œuvre et de la tradition à l'Opéra, se référant au cas de Mérante, et apportant pour preuve un imposant cahier de notes sur la chorégraphie. Le tribunal civil de la Seine lui donna raison en février 1911, décidant que si un-e maître-sse de ballet, salarié-e d'un théâtre, ne pouvait réclamer de droits d'auteur pour un divertissement au sein d'un opéra (cette création relevant de ses obligations), elle/il devait être considéré-e comme coauteur-e dans le cas d'un ballet, s'il y avait véritablement collaboration[3]. Mais la cour d'appel de Paris infirma le jugement en juillet 1919, considérant qu'il n'y avait pas eu une réelle concertation et coréalisation ; mademoiselle Stichel, appointée et donc liée par un contrat avec l'Opéra n'ayant fait qu'adapter une œuvre. Le retentissement du procès fut sans doute en partie responsable du remplacement comme

---

[1] *Rapport des Assises européennes du droit d'auteur du chorégraphe*, p. 25.
[2] Voir P. GIRARD, "Sylvia de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? "
[3] Jugement publié dans *La Gazette des tribunaux* du 4 mars 1911 et repris dans différents journaux. Voir aussi S. DUMAS-PARMENTIER, *Les Œuvres chorégraphiques…*, *op. cit.*, p. 112-113 et D. BOUGEROL, "Analyse juridique de la chorégraphie (droit d'auteur et droits voisins)".

première maîtresse de ballet à l'Opéra de Louise Stichel par Ivan Clustine en septembre 1911. La première femme à occuper ce poste n'y était restée que moins de deux ans[1].

Les initiatives pour permettre une reconnaissance des chorégraphes comme artistes et auteurs se sont poursuivies au long du XXe siècle. Serge Lifar, membre de la SACD en 1935, tenta d'imposer (sans succès) le mot "choréauteur" en 1938**,** tout en élaborant une théorie sur la fonction. En 1965, évoquant les démêlés qui l'ont opposé à Chantavoine et Maurice Léna, les librettistes de *Prométhée* en 1929, il s'indignait du privilège encore accordé à ces derniers :

> D'une part, messieurs les librettistes faisaient supprimer leur nom au programme[2], refusaient leur "approbatur" à MON travail ; d'autre part, ils prétendaient toucher de l'argent… pour MON travail. […] Aujourd'hui encore, malgré mes efforts le choréauteur n'est toujours pas reconnu par la Société des Auteurs comme créateur. C'est une grande injustice professionnelle d'autant plus grande que le ballet est souvent à la source de l'impulsion musicale[3].

En mai 1978, il plaida longuement – et sans succès – en faveur de la danse, et pour sa reconnaissance pleine et entière, au même titre que les autres domaines, au sein de la SACD :

> Mon métier, c'est le plus ancien, c'est le premier art du monde que le théâtre utilise. Notre langage est un langage abstrait, égal au langage musical, ce qui veut dire que nous sommes des poètes et, si nous n'avons pas été plus tôt acceptés dans cette Société, c'est parce que nous n'avions pas de preuves écrites. Aujourd'hui, devant vous, il y a non seulement les pièces dramatiques lyriques, il y a les films, il y a les ballets. Et chaque choré-auteur a son écriture, son langage. Je ne cesserai de répéter que la danse est un des premiers arts et qu'il doit être dans notre Société. Merci.[4]

Il faudra attendre 1991, pour qu'une chorégraphe, Susan Buirge, entre pour la première fois au conseil d'administration de la SACD et devienne vice-présidente chargée de la danse. Après la création de ce poste, une commission a mis au point un contrat et un bulletin de déclaration spécifiques pour les chorégraphes, qui étaient auparavant assimilés aux auteurs dramatiques, comme auteurs de l'argument de leur chorégraphie. Actuellement, les bulletins d'inscription d'une œuvre chorégraphique à la SACD comportent toujours un "résumé" supposant une éventuelle trame narrative.

---

[1] Après elle, il faudra attendre 1970 pour voir une autre femme nommée à un poste similaire, Claude Bessy, et encore par intérim et pour un an, de 1970 à 1971.
[2] Les librettistes ayant refusé l'adaptation de Serge Lifar, l'affiche portait "arguments de MM. X… et X…
[3] S. LIFAR, *Ma vie*, p. 120.
[4] *Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, n° 67, 1er juillet 1978, p. 30.

La logique du ballet, avec ses multiples partenaires, n'est pas simple et la question des auteurs ne fut et n'est toujours pas complètement résolue d'un point de vue juridique[1]. Pas plus que la reconnaissance symbolique des chorégraphes comme artistes. Il est révélateur que dans son livre *L'Élite artiste*, qui porte précisément sur la genèse de cette catégorie, Nathalie Heinich n'évoque à aucun moment les chorégraphes, ni pour le XIXe siècle (ce qui semble normal, dans l'optique de l'époque), ni pour le XXe, ce qui l'est moins : sont convoqués écrivains, poètes, peintres et sculpteurs, compositeurs de musique, auxquels elle ajoute pour la période contemporaine metteurs en scène et réalisateurs de films, ainsi que, à la frontière de la catégorie, les interprètes (de théâtre ou de danse). Mais à aucun moment, il n'est question de chorégraphes[2].

Au XIXe, surtout dans la période romantique, se constitue une sphère esthétique propre à la danse. Le ballet commence à ne plus répondre à des logiques exclusivement extérieures pour mettre en place – encore de façon fragile – ses propres logiques. Certes, le ballet reste soumis à la demande du public, à ses goûts, mais à l'intérieur de ces contraintes, l'art se questionne sur ses possibilités (techniques, expressives) et tente d'en repousser les limites.

Mais la danse n'est pas souveraine. C'est la communauté de ceux qui se reconnaissent comme artistes qui gère son image, tout comme elle construit, voire invente, sa mémoire. La danse ne sert pas d'étalon pour les autres arts, elle est analysée et jugée à leur aune. Paradoxalement, c'est ce qui permettra aux pionnières de la danse moderne, Loïe Fuller et Isadora Duncan, d'être reconnues et d'imposer de nouvelles formes de danse, donc d'accéder à un statut de créatrices[3]. Leur reconnaissance est venue de l'extérieur du milieu de la danse, des artistes, poètes, peintres, sculpteurs. En outre, elle n'a été possible que parce que la danse demeurait un art féminin, dans lequel la légitimité de femmes n'était pas remise en cause de la même façon que dans les autres arts. Paradoxalement, c'est donc la séparation entre les sphères féminine et masculine qui leur permit de s'imposer. En retour, en créant des formes radicalement nouvelles de danse, et en les pensant de l'intérieur même de ses matières, elles vont

---

[1] Les droits des chorégraphes associés dans des productions de théâtre, cinéma, vidéo ne sont pas toujours reconnus (et payés) à égalité, les chorégraphes ignorant même parfois qu'elles/ils peuvent en bénéficier.

[2] N. HEINICH, *L'Élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique*.

[3] Sur la spécificité, les circonstances et le devenir de cette reconnaissance, voir H. MARQUIÉ, " 'On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' ".

l'imposer en tant qu'art majeur et sortir en partie l'image des danseuses des clichés où elle était enfermée. Comme le dira Isadora Duncan en 1917 : "Avant que la femme n'atteigne des sommets dans l'art de la danse, il faut que celle-ci existe en tant qu'art, un art que la femme puisse pratiquer, ce qui n'est certainement pas le cas aujourd'hui."[1]

[1] "The Touchstone", 1917, in I. DUNCAN, *Isadora danse la révolution*, (*Isadora Speaks - Writings ans Speeches of Isadora Duncan*), p. 38.

CHAPITRE 4

L'ESPRIT DU TEMPS : LA FÉMINISATION SYMBOLIQUE ET PROFESSIONNELLE DU BALLET

[…] une affreuse danseuse du sexe masculin, venir pirouetter à la plus belle place, pendant que les jolies filles du ballet se tiennent respectueusement à distance, certes voilà qui était impossible, qui était intolérable, et aussi a-t-on bien fait d'effacer de nos plaisirs ces grands artistes. Aujourd'hui, grâce à cette révolution que nous avons faite, la femme est la reine du ballet. […] Aujourd'hui, l'homme dansant n'est plus toléré que comme un accessoire utile ; c'est l'ombre au tableau ; c'est le buis vert qui entoure les fleurs du parterre ; c'est le repoussoir obligé. Jules Janin, 1840[1].

La danse des hommes a passé de mode. Paul – l'aérien lui-même, n'est plus qu'un souvenir, comme le bel Albert et le solennel Montjoie. Le public a rompu sur ce point avec la tradition. Le premier danseur ne sert plus aujourd'hui qu'à soutenir la danseuse pour l'empêcher de tomber, lorsqu'elle exécute des poses trop penchées ou de périlleuses pirouettes. Alphonse Royer, 1875[2].

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.
[2] A. ROYER, *Histoire de l'Opéra*, p. 169.

À compter des années 1830, le ballet devient un domaine considéré comme féminin et la danse scénique est perçue comme un art d'essence féminine ; les danseuses, plus fantasmées que réelles, apparaissent comme figures typiques et récurrentes dans la littérature et l'imaginaire collectif : ballerine, rat (toujours de sexe féminin), marcheuse, mère du rat, etc. ; les danseurs, de plus en plus décriés, vont progressivement être exclus de la scène, à commencer par celle de l'Opéra de Paris. Ces phénomènes résultent des interactions complexes entre le profond renouvellement du ballet impulsé par le romantisme et les mutations d'une société moderne, qui rompt avec les valeurs de l'Ancien régime pour promouvoir celles qui lui serviront à s'imposer et à imposer de nouvelles élites.

La féminisation professionnelle du ballet (et celle, symbolique, de la danse) est un phénomène initialement ancré dans l'histoire française et dans l'histoire du ballet en France, même si, tout comme les idées révolutionnaires de 1789, elle s'est largement diffusée par la suite. Pour sortir un peu du récit historique conventionnel qui tend à universaliser les évènements parisiens, il faut préciser que cette féminisation et l'exclusion des hommes du ballet étaient loin d'être, au XIXe siècle, répandues dans l'ensemble de l'Europe. La Grande-Bretagne, le Danemark, les Pays-Bas, la Russie ou l'Italie ont continué à mettre en valeur une danse masculine, et de nombreux danseurs et chorégraphes français y ont trouvé refuge. En Italie par exemple, en raison de la situation politique, le romantisme a eu tendance à se focaliser sur un imaginaire patriotique qui faisait la part belle aux hommes[1].

Il reste que cette catégorisation, qui s'est finalement élaborée dans un temps très court (une dizaine d'années tout au plus, de la fin de la Restauration à l'apogée de la monarchie de Juillet), dans un espace restreint (le milieu parisien, où, en raison de son privilège, l'Opéra était à peu près le seul théâtre à produire des ballets), s'est largement et surtout durablement répandue en Europe et au-delà. La persistance jusqu'au XXIe siècle des stéréotypes de genre de la danse dans l'imaginaire collectif, indépendamment des changements radicaux de société intervenus, témoigne de la prégnance des

[1] Par exemple, la même année, en 1813, sont créés deux ballets aux esthétiques opposées : à l'Opéra de Paris, *Nina* ou *la Folle par amour* de Milon, ballet qui possède déjà de nombreuses caractéristiques du ballet romantique et où l'héroïne (Emilia Bigottini) fait pleurer la salle entière ; et à la Scala de Milan une seconde version du *Prometeo* de Salvatore Vigano, sur la musique de Beethoven principalement, un choréodrame dans la lignée du ballet d'action de Noverre et dans l'esprit des Lumières, célébrant l'apparition d'une humanité nouvelle grâce à la raison, aux arts, et par le pouvoir démiurgique des hommes.
Pour une analyse des différences entre les ballets italiens et français, concernant notamment la place des hommes, voir G. POESIO, "Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph".

idéologies qui les ont construites.

Pour tenter de comprendre ce qui s'est joué dans la féminisation du ballet, il faut se souvenir que l'art chorégraphique ne résulte pas alors des expressions singulières d'artistes créateurs, mais est avant tout sécrété et contrôlé par une frange de public qui préside au devenir du ballet et aux représentations de son univers. Se souvenir aussi de la place prise par les représentations collectives de la danse et des danseuses au cours du XIXe siècle, principalement dans la littérature ; une importance qui ne résulte pas en premier lieu d'un intérêt pour l'art chorégraphique en soi, mais de sa constitution symbolique en espace féminin, espace d'altérité où de nombreuses métaphores peuvent être mises en jeu. Artistes, journalistes, littérateurs, bourgeois (petits et grands), …, romantiques, naturalistes, décadents, symbolistes, …, sous la monarchie de Juillet, le Second Empire ou la Troisième République, tous ont été fascinés par la danse et les danseuses ; souvent habités par les mêmes fantasmes, ils ont contribué à faire de la première un territoire féminin interdit aux hommes, mais contrôlé par eux, à faire de la danseuse un archétype féminin, à construire enfin un univers et un récit cohérents, malgré les divergences des voix multiples qui les ont forgés et malgré les évolutions de la société.

Dans un premier temps, nous verrons quels sont les acteurs du changement de mentalité qui va féminiser la danse, puis comment le ballet, dans ses thèmes et sa forme, se féminise symboliquement, avant d'aborder la question de la stigmatisation puis de l'exclusion des danseurs, du tissage entre esthétique et idéologie, et enfin de relever quelques conséquences de ces bouleversements.

I Un renouvellement des élites

Rappelons les profonds changements institutionnels qui interviennent en 1831 à l'Académie Royale, toujours l'un des seuls et le principal théâtre à détenir un privilège pour la danse, et le seul à disposer d'une école formant danseuses et danseurs. Une volonté, à la fois politique et économique, d'en faire un théâtre moderne à tous points de vue renouvelle le répertoire pour satisfaire "le goût de l'époque actuelle et les penchants de la génération", pour un public renouvelé : "ce monde d'oisifs que le besoin d'amusement dévore", constate avec amertume *la Revue musicale*[1]. Dans son histoire de l'Opéra, Castil-Blaze résume ainsi l'évolution des mentalités concernant la danse masculine :

> Les dames du siècle dernier se plaisaient infiniment à voir danser les virtuoses du sexe masculin. Si quelque directeur de l'Opéra s'était avisé de priver ces chevalières des objets de leur vive affection, d'éloigner de leur poste éminent Pécourt, Blondy, Marcel, Dupré, Gaétan Vestris, Lany, Javillier, Dauberval, Auguste Vestris, Lepic, Nivelon, Deshayes, Laborie, ou tout autre danseur élégant et vigoureux, princesses, duchesses, marquises, comtesses, baronnes, chanoinesses, présidentes se seraient révoltées. Furieuses, elles auraient fait jeter l'impertinent directeur dans un cachot de la Bastille, s'il n'avait été préalablement assommé, lacéré.
>
> Pierre Gardel voulut mettre en scène *Télémaque* en 1788. On dédaigna ce ballet par la raison que deux hommes seulement y figuraient au milieu d'une colonie de femmes. Télémaque et Mentor ! le moyen d'animer une action avec deux héros dont un ne devait pas danser ! Il fallut que l'auteur profitât de la révolution de 1789, de la démolition de la Bastille, pour tenter un coup d'État en produisant son *Télémaque* en 1790.
>
> Nos mœurs théâtrales sont aujourd'hui changées au point qu'en 1832 on approuva les réformes faites dans le personnel des ballets. Le nombre des danseuses fut augmenté considérablement, on diminua celui des danseurs, et ceux que l'on garda perdirent une grande part de leur importance[2].

Derrière le trait d'humour, l'auteur donne une clé pour comprendre le phénomène. Les "dames du siècle dernier" sont emblématiques de l'Ancien Régime : "princesses, duchesses, marquises, comtesses, baronnes, chanoinesses, présidentes" ; elles ne participeront plus aux destinées de l'Opéra en 1832. Elles ont été remplacées par une nouvelle élite, masculine, principalement parisienne, issue de la révolution de Juillet, et qui a joué un rôle considérable dans la structuration des idées et opinions au sein de la culture de son temps, et, longtemps après, de la nôtre. Elle a façonné des représentations de la danse à laquelle celle-ci s'est aussi, d'une certaine façon et par

---

[1] *La Revue musicale*, 23 juillet 1831, p. 198.
[2] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 273.

nécessité, conformée, se confondant avec sa propre image. C'est encore par les yeux de cette fraction que nous percevons souvent la danse de l'époque, et que nous continuons en partie à percevoir celle d'aujourd'hui.

1. Le bourgeois, l'artiste…

À Paris, à partir de 1830, règne une nouvelle élite, et cette élite constitue le public influent de l'Opéra. Anne Martin-Fugier évoque "la triple aristocratie de l'argent, du pouvoir et du talent"[1]. Banquiers, industriels, employés des ministères, grande et moyenne bourgeoisie détiennent l'argent et le pouvoir politique. Le talent appartient à une nouvelle catégorie en définition, celle des artistes, auxquels s'ajoutent littérateurs et journalistes qui jouissent du pouvoir médiatique d'une presse en expansion, et encore de ce pouvoir nouveau que confère l'appartenance à une avant-garde intellectuelle et artistique[2]. Tous, avec des ambitions certes différentes, construisent la société de la monarchie de Juillet qu'ils veulent moderne, tout en désirant renouer avec certains privilèges aristocratiques.

Les chroniqueurs ne cesseront de déplorer l' "embourgeoisement" du public de l'Opéra, et sa dégradation ; le public de la Troisième République regrettant celui du Second Empire, lui-même nostalgique de la monarchie de Juillet, qui invoquait le temps béni de la Restauration ; et tous de soupirer après les temps révolus et mythiques des XVIIe et XVIIIe siècles, surtout après les privilèges dont l'Opéra demeure un symbole et dont on espère l'élargissement aux nouveaux dominants. La perte de qualité du public n'est pas évaluée à l'aune de ses connaissances, musicales ou chorégraphiques. Au contraire, certains chroniqueurs modernes tirent fierté de leur incompétence, en matière de danse et de chorégraphie, renvoyant le public connaisseur aux temps dépassés de l'Ancien régime[3]. La dégradation du public est mesurée à l'abaissement social des individus qui fréquentent, non pas la salle, mais le foyer, et à la façon de se comporter avec les danseuses, ou plus exactement de ne plus se comporter comme "au bon vieux temps". Enviant l'élégance, les fastes et les excès – réels ou supposés – du passé, les uns et les autres tissent et retissent la légende de l'Opéra, construisant, de nostalgie en nostalgie, le récit mythique du ballet au XVIIIe

[1] A. MARTIN-FUGIER, *La Vie élégante ou la formation du Tout Paris : 1815-1848*, p. 23.
[2] Voir M. PARTOUCHE, *La Lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*.
[3] Pour Jules Janin par exemple, "ceux qui s'y connaissent encore" sont "des gens d'avant 89 pour la plupart". J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.

siècle, qui tendra à se constituer en historiographie :

> On nous a si souvent parlé de marquis ruinés par les danseuses, de fermiers généraux pressurés, tordus comme des éponges, jusqu'à la dernière parcelle d'or, de grands seigneurs pailletés qui mangeaient leurs patrimoines avec des Camargo, des Guimard, narguant à souper Dieu et le roi, secouant la poudre de leurs perruques sur des sofas à ramages […][1].

En 1855, Nestor Roqueplan considère avec mépris les nouveaux riches, forcément vieux et laids, qui n'osent même plus avoir les ambitions de leurs prédécesseurs :

> Les hommes riches de l'époque penseraient jouer au grand seigneur d'autrefois s'ils convoitaient des danseuses de premier ordre ; ils se croiraient des Guéménées, des Soubises, et se précipitent dans la figurante, afin d'être aimés pour eux-mêmes. Vieillards, ventrus, catarrheux, goutteux, ils ont tous cette prétention[2].

Paradoxalement, ceux qui expriment ainsi leur nostalgie du passé et leur mépris du "bourgeois" appartiennent à la bourgeoisie, en termes de classe économique et sociale, tout en ayant par ailleurs l'ambition d'avoir "de l'esprit, du talent, de l'élégance", comme l'écrit Albert Vizentini, qualités incompatibles avec la définition du bourgeois, mais qui réfèrent à la fois à l'ancienne aristocratie, et à la nouvelle élite artiste :

> Jadis, [le foyer] était l'asile de l'esprit, du talent, de l'élégance et de la naïveté : on y riait, on y faisait des mots ; les grands noms et les grandes fortunes y passaient leurs soirées ; les grands artistes, les sylphides d'alors daignaient y sourire, y recevoir l'hommage des admirateurs ; les petites filles y ébauchaient leurs amours dont s'occupaient et la cour et la ville ; enfin, les princes étrangers prenaient le foyer de la danse comme but de leur première visite parisienne.
>
> Aujourd'hui, tout cela n'existe plus.
>
> Ayant perdu tout son cachet, toute sa gaîté, vivant sur les souvenirs du passé, l'ancien palais des Camargo, des Sallé, des Clotilde, des Bigottini, n'est qu'un lieu de réunion où la tradition mène encore ces dames par habitude, ces messieurs par désœuvrement. D'abord l'on ne s'y ruine plus avec l'élégante facilité d'autrefois ; les diamants ont fini leur règne, de même que les amours sincères. C'est le tour des immeubles, des actions : le siècle le veut ainsi[3].

Les protecteurs seraient de moins en moins généreux et de plus en plus près de leur argent. Les parvenus ne sont-ils pas, par définition, avares ? Les Goncourt trouvent l'occasion de manifester leur antisémitisme, affirmant que les Juifs sont les "maîtres absolus du corps de ballet"[4]. Le bourgeois amateur – mais censément ignare – de ballet et consommateur de ballerines devient le symbole même d'une classe aisée

---

[1] N. ROQUEPLAN, *Les Coulisses de l'Opéra*, p. 9.
[2] *Ibid.*, pp. 60-61.
[3] A. VIZENTINI, *Derrière la toile : (foyers, coulisses et comédiens)*, pp. 23-24.
[4] E. et J. de GONCOURT, *Journal – Mémoires de la vie littéraire*, 17 février 1859, tome 1, p. 441.

détestée et enviée, par les légitimistes, les artistes, les socialistes, … les autres bourgeois ; son univers est caractérisé par le mauvais goût, le matérialisme, le conformisme moral et politique. En intitulant ses mémoires, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Véron ne fera que reprendre à son compte une identité dont il paraît la meilleure incarnation à l'Opéra. Un "bourgeois" critiqué et méprisé, non pas à cause des mesures antisociales qu'il prit à sa nomination – qui s'en souciait alors[1] ? –, mais en raison de sa réussite financière. Tous reconnaissent cette réussite, mais tous aussi soulignent à plaisir le sens commercial du directeur comme allant de pair avec son manque de sens artistique. Pourtant, on doit reconnaître à Véron d'avoir permis la création d'œuvres importantes, une grande finesse d'analyse de ses publics aussi, qui permit une réussite qu'aucun de ses successeurs n'a même approchée. Satisfaire à la fois les véritables amateurs de musique et de danse, le public avide de luxe et supposé ignorant, l'élite intellectuelle et méprisante, relevait d'une véritable prouesse. Alexandre Dumas est un des rares à lui rendre un hommage (nuancé), tout en épinglant l'esprit de ses contemporains : "Véron est un homme d'esprit, de beaucoup d'esprit même ; et la chose ne serait pas contestée, si Véron n'avait pas le malheur d'être millionnaire. […] Le moyen d'admettre qu'un homme a en même temps de l'argent et de l'esprit ? Impossible ! "[2]

Mais quel est donc ce "bourgeois" dont on ne cesse de nous dire qu'il investit l'Opéra et ses coulisses, et que tous semblent vilipender ? Le terme prend des acceptions différentes, souvent amalgamées : selon que l'on considère le bourgeois de l'histoire économique, qui appartient à une classe aisée, ou que l'on désigne le bourgeois par opposition à l'artiste, figure de faire-valoir destinée en général à susciter l'hostilité ou le mépris[3]. Les deux faces du bourgeois coïncident dans bien des cas, du moins dans l'imaginaire collectif. Le bourgeois détient l'argent et le pouvoir, mais c'est aussi, écrit Pierre Vaisse : "celui qui est exclu de l'élite à laquelle les artistes ont le sentiment d'appartenir. […] Le bourgeois ne comprend pas l'art ; d'où le mépris de l'artiste. Mais c'est qu'il lui est interdit de le comprendre – sans quoi l'élite n'existerait plus ! L'artiste a besoin du bourgeois pour se conforter dans son sentiment de supériorité."[4] C'est d'ailleurs en partie sur ce rejet que Gautier définit la bohème

---

[1] Et qui, de nos historien-ne-s de la danse s'en préoccupe encore aujourd'hui… ?
[2] A. DUMAS, *Mes mémoires, 1830-1833*, T. 2, p. 612.
[3] Voir *Le Bourgeois, Romantisme – Revue de la Société des Études romantiques*, n° 17-18, 1977.
[4] P. VAISSE, "Thomas Couture, ou le bourgeois malgré lui", p. 105.

romantique[1], et la figure de l'artiste, à laquelle s'identifie toute une vague de littérateurs et de jeunes gens dilettantes, vivant plus ou moins de leurs rentes. L'artiste. La représentation se développe et s'impose à partir du Romantisme, pour incarner les valeurs élitistes d'une nouvelle aristocratie de l'esprit[2], et, comme plus tard celle de l'intellectuel, tend à se constituer par opposition, avec ceux qui ne sont pas artistes, ceux qui ne créent pas de l'art, sont incapables de l'apprécier : les bourgeois[3].

Le bourgeois et l'artiste sont deux figures masculines, antagonistes, qui se définissent souvent l'une par rapport à l'autre en un couple qui participe toujours de nos représentations contemporaines[4]. Mais la plupart du temps, bourgeois et artistes (ou se prétendant tels) appartenaient au même groupe social formant le tout-Paris, fréquentaient dans les mêmes lieux, notamment l'Opéra, et partageaient beaucoup de valeurs. Malgré leurs oppositions, ils vont se rejoindre pour construire un imaginaire de la danse et des danseuses cohérent avec les valeurs du temps, y compris dans leurs paradoxes et contradictions. C'est pourquoi il n'est pas si contradictoire de voir le ballet romantique, comme *Giselle*, représenter certains idéaux du Romantisme et simultanément les aspirations bourgeoises[5], s'opposer à ces valeurs et cependant susciter un engouement général. La conception de la danse comme art mineur était bien souvent la même pour les uns comme pour les autres. "Quand on ne parle ni à l'esprit ni au cœur, il faut parler aux sens et surtout aux yeux"[6], affirmait Véron, le "bourgeois de Paris" reprenant, presque mot pour mot, la formulation du poète parisien Théophile Gautier : "La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux"[7].

---

[1] "La bohème […] celle que nous avions installée, il y a quinze ans […] un cénacle de rapins ayant l'amour de l'art et l'horreur du bourgeois ; fous, les uns de poésie, les autres de peinture ; celui-ci de musique, celui-là de philosophie ; poursuivant bravement l'idéal à travers la misère et les obstacles renaissants." T. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, tome 6, novembre 1849, p. 131.

[2] Sur la notion d'artiste et de créateur au XIXe siècle, voir, entre autres, A. MARTIN-FUGIER, *Les Romantiques : figures de l'artiste : 1820-1848* ; N. HEINICH, *L'Élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique*, notamment le chapitre IX ; SCHAEFFER J.-M., "Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste".

[3] Voir aussi A. BECQ "Baudelaire et 'l'Amour de l'Art' : La dédicace aux bourgeois du Salon de 1846".

[4] Roland BARTHES a souligné cette connivence, de Flaubert à l'avant-garde contemporaine. *Mythologies*, pp. 210 ; 213.

[5] Ainsi, les interprétations du ballet varient. Certain-e-s y voient une critique du pouvoir des riches jeunes gens sur les jeunes femmes pauvres qu'ils séduisent et abandonnent, tandis que d'autres interprètent la fin et le mariage d'Albrecht avec Bathilde comme une apologie de la morale bourgeoise. Les deux interprétations ne sont sans doute pas incompatibles, le ballet étant à la fois un espace de conformité et de réaction à la société dominante.

[6] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, tome 3, pp. 157-158.

[7] T. GAUTIER, *La Charte de 1830*, 18 avril 1837. *Écrits sur la danse*, p. 32.

2. … et la répartition des rôles sexués

La classe nouvellement arrivée au pouvoir a strictement réparti les rôles et les espaces entre les sexes. Exclues de la sphère publique, les femmes vont d'un côté représenter le besoin de spiritualité et d'idéal face au matérialisme qui s'impose, et de l'autre être réduites à incarner cette matérialité de la façon la plus triviale. La danseuse devient le symbole de cette double polarité : elle est la femme idéalisée, auréolée par son art, mais est inférieure par son sexe, ses origines sociales et son métier ; elle est offerte et refusée. Elle apparaît comme l'incarnation du rêve féminin et aristocratique mais – revanche de la réalité sur le rêve et du masculin sur le féminin –, comme objet disponible à acheter et consommer. Il est important de croire – et de faire croire – qu'on peut la posséder ; louer une loge et entretenir une danseuse sont des marques ostensibles de nouveaux privilèges masculins.

La figure de l'artiste s'élabore également d'emblée dans une stricte répartition hiérarchisée des rôles entre les sexes et des attributions de genre. L'artiste est celui qui possède le génie. Qui est le génie, et le génie est masculin. Mieux, le génie permet même de distinguer le masculin du féminin. L'artiste est donc un démiurge[1], de sexe masculin. Seul habilité à transgresser certaines normes, et en cela, il diffère du bourgeois, il pourra exprimer une sensibilité désormais jugée féminine, sans jamais pour autant mettre en question les privilèges du masculin, ni la dualité des sexes. Cultivant une sorte d'androgynie, il s'approprie – au nom du génie – le féminin qui se manifeste dans sa création. Pour ce qui est de l'écriture, explique Michelle Coquillat :

> Depuis le début du XIXe siècle, le langage est clairement apparu comme répondant à la partie féminine du créateur. Le lyrisme, qui est entré à l'intérieur du langage, qui est s'abandonner aux mots, se couler dans leur contour, leur fluidité, ne pas chercher à maîtriser leur flot, leur abondance […] a toujours été assimilé à une attirance vers la passivité[2].

Ce que l'autrice décrit du lyrisme ou de la fluidité des mots, rapproche la langue (bien avant l' "écriture féminine"), d'une partie qui serait non seulement féminine chez

---

[1] J.-M. SCHAEFFER attribue la constitution de la catégorie des artistes à un glissement du religieux vers le profane. "C'est – écrit-il – cette réactivation, hors de son domaine d'origine, de la théologie de la création qui constitue, me semble-t-il, l'élément vraiment décisif de la naissance de la figure de l'artiste moderne : la divinisation de la singularité subjective et l'identification de l'auto-expression de cette subjectivité à une création – révélation ontologique […] Ce sont les romantiques qui opèrent ce transfert de la métaphysique théologique dans le domaine artistique." "Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste", p. 105.

[2] M. COQUILLAT, *La Poétique du mâle*, p. 413.

le créateur, mais qui serait aussi dansante. "Rêves de poète"[1] : tel la danse, l'écrit poétique se dérobe, et veut se dérober ; le poète hésite, dans la tension entre le désir de fixer ce qui se refuse et celui de demeurer dans la mouvance. La poésie va se faire danse, et la danse s'identifier au féminin. La fascination des artistes pour elle – qui passe aussi bien souvent par un goût prononcé pour les danseuses – est aussi à décrypter dans cette appropriation du féminin, qui renforce l'essentialisation de la danse. Si elle commence à être perçue comme un langage différent, elle est surtout perçue comme une manifestation dans le visible d'une poésie qui tend à devenir sensible au-delà des mots ; beaucoup de symbolistes, dont on pourrait penser qu'ils célèbrent la danse, n'y verront en fait qu'une matérialisation de leur propre puissance imaginaire et poétique, et non pas une poétique autonome, qui leur échapperait en partie. En outre, tout comme son comparse bourgeois, l'artiste voit dans la danse et le ballet un espace de liberté loin des contingences matérielles, de la vie quotidienne étriquée et de ses préoccupations mercantiles : "une soirée de l'Opéra vous délasse de la vie réelle, et vous console de la quantité d'affreux bourgeois en paletots que vous êtes obligés de voir dans la journée", écrit Théophile Gautier[2].

Le XIXe siècle est particulièrement marqué par des conceptions dualistes qui se sont progressivement imposées depuis la Renaissance. Toutes trouvent leur paradigme dans la différence des sexes, et leur expression dans la différence des genres. La société est constamment traversée de tensions entre des pôles opposés, et, fascinée par ces tensions, elle ne cesse de les jouer et de les représenter. Tension entre les reflets de l'ancien régime, les valeurs aristocratiques et les nouvelles valeurs de la bourgeoisie capitaliste, tensions entre un monde industriel, mécanisé, matérialiste qui naît et nostalgie d'un retour à la nature, à des aspirations spirituelles, tension encore entre répression et omniprésence de la sexualité, etc. Les grandes questions artistiques du siècle doublent des questions métaphysiques dualistes, opposant invention / imitation, génie / savoir-faire, intériorité / extériorité, transcendance / immanence[3]. Oppositions hiérarchisées, dont masculin et féminin sont chaque fois les métaphores ; plus que des métaphores, des naturalisations. Le féminin surtout, qui se définit comme la différence radicale, l'autre, d'un masculin qui n'éprouve pas besoin de se définir. Un féminin où se projettent les nostalgies, les idéaux, les refoulés, les peurs aussi ; l'autre est donc

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 23 février 1846.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 14 janvier 1840.
[3] J.-M. SCHAEFFER, "Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste", p. 98.

toujours ambivalent, et cette ambivalence fascine. La nouvelle définition de la danse se construit précisément sur l'ambivalence et les dualités.

Les représentations des femmes exerceront des fonctions compensatrices dans la société masculine bourgeoise. Bram Djistra a particulièrement analysé comment ces fonctions se trouvaient traduites dans la peinture de la fin-de-siècle[1]. Mais plus que toute autre, la danseuse incarnera dans l'imaginaire du siècle la différence, les autres (l'idéal jamais atteint qui s'échappe comme la Sylphide, l'exotique, le peuple, l'enfant, la nature dans ses aspects les plus attirants comme les plus repoussants, etc.) ; elle incarnera les dualités inhérentes au "féminin", tour à tour à l'un ou l'autre pôle, parfois aux deux, successivement ou simultanément, toujours dans la tension.

3. La presse et les chroniqueurs

Les critiques ont joué un rôle particulièrement important dans l'évolution du ballet, à compter surtout de la monarchie de Juillet. Dans les comptes-rendus de spectacles, l'Académie royale de musique, désignée encore comme Opéra, apparaît toujours comme le premier établissement cité, avant la Comédie française[2]. Entre 1815 et 1830, la plupart des chroniqueurs se contentent de brefs résumés du thème, de quelques mots sur l'interprétation, et développent rarement des points de vue esthétiques ou singuliers sur les ballets. On trouve aussi des informations et anecdotes concernant tel ou tel danseur, telle ou telle danseuse, les débuts des un-e-s et des autres, et des échos de la presse de province. Certains développent cependant leurs propos de façon un peu plus analytique et plus personnelle, comme Castil-Blaze[3], chroniqueur averti de musique s'intéressant de près à la danse et qui sera plus tard l'auteur d'ouvrages historiques sur l'Opéra, qui signe parfois C., parfois XXX. Ou X. dans le *Journal des débats*, ou encore, plus rarement, dans le même journal, "L. S.". *Le Courrier des théâtres*, dont le rédacteur en chef est Charles Maurice Descombes, offre aussi l'intérêt de souvent décrire le contexte, les évènements et anecdotes qui participent de la vie des théâtres. Son parti pris contre le ballet romantique et les Taglioni, père et fille, offre un contrepoint intéressant aux autres journaux.

À partir de la révolution de Juillet, la critique de danse va prendre une importance nouvelle. Le nombre de journaux augmente, et la place réservée aux

---

[1] B. DIJKSTRA, *Les Idoles de la perversité - Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*.
[2] Ce sera l'inverse au début du XXe siècle, dans un journal comme *Comœdia*.
[3] Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-1857), était compositeur, musicologue, critique musical.

spectacles y est plus grande. Il n'est pas rare que l'ensemble du feuilleton du *Journal des débats* ou de *la Presse* soit consacré à un ballet ou un opéra ; parfois la critique d'un seul spectacle couvre plusieurs numéros[1]. Le style des critiques évolue, plus personnel ; on a vu combien la danse de Marie Taglioni avait stimulé les plumes. Certains critiques poursuivent leur carrière, comme Castil-Blaze, qui quitte le *Journal des débats* en 1832 pour passer au *Constitutionnel* et écrire dans différentes revues. Mais on voit apparaître des noms importants du romantisme (qui d'ailleurs, phénomène nouveau, signent le plus souvent leurs articles de leur nom complet) ; les deux plus importants dans l'histoire de la critique de danse sont Jules Janin, qui succède en 1832 à Castil-Blaze au *Journal des débats* (devenu l'organe quasi officiel du régime sous la monarchie de Juillet) et Théophile Gautier qui entre à *la Presse* en 1836, tient une chronique des spectacles entre 1837 et 1855, avant de rejoindre *Le Moniteur universel*, le *Journal officiel de l'Empire français*, et la *Gazette de Paris*. Ces nouveaux arrivés, venus essentiellement du monde littéraire et non plus de celui du spectacle, seront les porte-parole de la critique moderne, les porte-parole du romantisme et des valeurs de la nouvelle société. Ils ont été dans une large mesure les artisans d'une nouvelle représentation collective de la danse et de ses interprètes, plus spécifiquement de la féminisation de la danse et de l'exclusion des danseurs. Ce sont aussi les deux critiques (et surtout Gautier) dont les écrits sur la danse ont constitué une source historiographique, ce qui n'est pas sans poser certains problèmes, en raison de l'aspect très idéologique de leur vision, j'y reviendrai. Ils ont parfois aussi masqué la diversité des opinions exprimées par les différents journaux.

Les critiques (tous des hommes) font partie du public influent de l'Opéra, qu'ils fréquentent régulièrement et ostensiblement. Albéric Second, lui-même journaliste, décrit longuement cette population particulière en 1844[2]. Leur opinion est redoutable et redoutée, ils font et défont les réputations[3]. Dans ses mémoires, Charles Maurice, directeur du *Courrier des théâtres*, cite complaisamment de nombreuses lettres de comédien-ne-s, danseuses et danseurs lui demandant protection ou le remerciant. Parmi les artistes de l'Opéra :

---

[1] *Le Journal des débats* consacre ainsi trois feuilletons (23 novembre, 28 novembre, 4 décembre 1831) à la seule critique de *Robert le diable*, créé le 21 novembre 1831.
[2] A. SECOND, *Les Petits mystères de l'Opéra*.
[3] Baudelaire en fera le ressort d'un stratagème amoureux. Dans *la Fanfarlo*, le héros se fait critique et œuvre à détruire la réputation d'une danseuse, à seule fin d'obtenir un rendez-vous et de la séduire.

Madame Montessu :

MON BON PETIT AMI,

Je rentre ce soir, et je n'ai pu danser le pas que je voulais. Je suis réduite à danser un vieux pas. Serez-vous assez bon pour parler de moi et pour dire que je rentre au pied levé ? Je suis tellement fatiguée que je ne puis aller moi-même vous prier de cette obligeance ; veuillez m'excuser. Je sais bien que ma recommandation est inutile, car depuis longtemps je ne puis douter de l'intérêt que vous me portez. – Adieu, mon bon ami, recevez de moi deux bons gros baisers, que j'irai vous porter moi-même le plus tôt possible. Votre, etc. F^e^ MONTESSU, 21 août 1833, (Autographe.)[1]

Les sœurs Elssler :

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, (Autographe.) [2]

Maria :

MONSIEUR,

Désirant recevoir votre journal et vos bons et utiles conseils… je travaille la danse à l'Opéra avec zèle et persévérance, mes maîtres m'encouragent ; mais ce sont les avis d'un connaisseur tel que vous, monsieur, qui me seront bien nécessaires, et je les recevrai avec reconnaissance, fussent-ils sévères, si vous daignez apercevoir mes essais et mes efforts. J'ai l'honneur, etc. MARIA 29 août 1835 (Autographe.)[3]

Et encore le toujours célèbre danseur Duport[4], Adèle Dumilâtre[5], Arthur Saint-Léon[6], Carlotta Grisi[7]. Même Marie Taglioni, que le *Courrier des théâtres* n'a pourtant cessé d'éreinter :

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 (Autographe.)[8]

Les critiques de ballets sont presque toujours bâties sur le même schéma,

---

[1] C. MAURICE, *Histoire anecdotique du théâtre*, …, tome 2, p. 60.
[2] *Ibid.*, p. 124.
[3] *Ibid.*, p. 127.
[4] *Ibid.*, p. 164.
[5] *Ibid.*, pp. 163-167.
[6] *Ibid.*, p. 301.
[7] *Ibid.*, p. 302.
[8] *Ibid.*, p. 162.

comme toute la critique théâtrale[1]. La partie la plus importante est consacrée à l' "analyse", qui est en fait le résumé du livret, ou le récit de ce que l'auteur a vu. Patrick Berthier relève une "inondation d'analyses"[2] dans la critique en général[3]. Cette partie est généralement suivie par une critique des différents interprètes, de la chorégraphie, de la musique, des décors. Les réactions du public sont quelquefois mentionnées, mais de façon très globale. L'auteur peut insérer de longues digressions. Avec le ballet romantique, le style se fait lyrique ; souvent aussi plaisant, ironique, voire caustique, virant à la caricature. Il faut amuser le lecteur, et il est vrai que l'on s'ennuie rarement à la lecture d'un Théophile Gautier ou d'un Jules Janin. Gautier ne rate pas une occasion de faire un trait d'esprit, n'hésitant pas d'ailleurs à reprendre les bons mots d'autres journaux. Car très souvent, les auteurs se copient mutuellement, et se copient eux-mêmes ; ils abusent aussi de formules stéréotypées. Le style des feuilletons oblige donc à considérer avec un certain recul et à relativiser certaines expressions utilisées, choisies plus pour leur mordant et leur originalité (ou leur banalité) que dans une visée d'analyse objective.

---

[1] Pour les modalités de la critique théâtrale, voir P. BERTHIER, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, t. 3, p. 1581 et suivantes, et O. BARA, "Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral".

[2] P. BERTHIER, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, t. 3, p. 1587.

[3] Voir aussi G. DUCREY, "Comment échapper au résumé ? "

II L'espace du ballet se féminise

L'opposition – à la fois thématique et stylistique – entre le ballet "à l'ancienne" encore proche du ballet d'action et le ballet romantique, moderne, se marque par le passage d'un univers qui n'était pas particulièrement perçu comme genré, où les danseurs avaient toute légitimité et dominaient même dans l'échelle des mérites, à un univers symboliquement féminisé où ils n'auront plus leur place.

1 Un univers d'altérité et de dualités

Le ballet au XIXe siècle apparaît comme un art héritier de l'ancien régime et d'une tradition française, un art hors du temps en quelque sorte, encore plus éloigné du quotidien que les féeries distribuées sur les boulevards, dont la réception demeurait très populaire. La *Dansomanie*[1] (1800) avait été le seul ouvrage à succès basé sur une situation contemporaine. À l'époque romantique, les voix convergent pour affirmer que le monde du ballet doit échapper à la réalité et au rationnel. Alors que l'opéra met en scène des possibles, "pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée"[2], explique Théophile Gautier. Dans une société en voie d'industrialisation, où le sens des réalités, le travail et la rentabilité deviennent des valeurs dominantes, cet univers merveilleux, qui échappait – semblait échapper – au matérialisme ambiant et au naturalisme sera rejeté dans le féminin.

Même l'antique, trop familier, trop usé par plusieurs siècles de ballets, trop peuplé de dieux et de héros, ne fait plus recette. Et son esprit, qui convenait au pouvoir royal centralisé de l'Ancien régime ne séduit plus. "Les ballets mythologiques et héroïques ont complètement disparu de l'Académie royale de musique" lit-on en 1831 dans *la Revue musicale*[3]. "Le Moyen Âge et les temps modernes ouvrent maintenant une mine de sujets longtemps dédaignés. Nous n'aimons plus le ton élevé ; la taille des héros nous paraît trop gigantesque […]"[4]. Les héros font place à des héroïnes – l'héroïsme en moins – et à leurs amours. Ainsi, comme je l'ai étudié ailleurs, alors que le mythe de Prométhée est très présent dans l'art du XIXe siècle, il est absent du

[1] Ballet-pantomime en 2 actes créé le 14 juin 1800 à l'Opéra. Chorégraphie : Pierre Gardel ; musique Etienne Nicolas Méhul
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 11 juillet 1837.
[3] *La Revue musicale*, 23 juillet 1831, tome 11, p. 198.
[4] *Ibid*.

domaine chorégraphique : il était tout aussi impensable de créer un ballet avec le viril Prométhée d'Eschyle pour héros, que de féminiser le mythe en créant une Prométhéa héroïque et démiurge, ou encore de mettre le Prométhée moderne de Marie Shelley, Frankenstein, et sa hideuse créature sur une scène de ballet, réservée à la beauté[1].

L'intrigue des ballets romantiques est toujours située dans un "ailleurs", un monde d'altérité plus fantasmé que réel et éloigné, à la fois géographiquement (pays nordiques et gothiques d'Europe du Nord ou Allemagne, Europe centrale, Moyen ou Extrême Orient, îles lointaines …) et socialement (village de paysans, de pêcheurs, ou harem) ; un monde hors du temps. À propos de *Giselle*, Théophile Gautier écrit :

> […] pour plus de liberté, l'action se passe dans une contrée vague en Silésie, en Thuringe ou même un de ces *ports de mer de Bohême* qu'affectionnait Shakespeare, il suffit que ce soit au-delà du Rhin, dans quelque coin mystérieux de l'Allemagne. N'en demandez pas plus à la géographie du ballet, qui ne saurait préciser un nom de ville ou de pays avec le geste, qui est sa seule parole[2].

Par une mise en abîme, la structure même du ballet romantique repose bien souvent sur l'opposition de deux univers : un monde supposé quotidien, diurne, du premier acte et l' "autre" monde, celui de "l'acte blanc" qui constitue la grande innovation romantique, monde surnaturel et dominé par les femmes. Tous les ballets romantiques sont loin de correspondre à ce schéma, mais c'est lui qui a marqué l'époque et est devenu significatif. La structure duelle est demeurée pour l'historiographie la forme romantique (puis "classique", lorsqu'il est question de "danse classique") par excellence, et la seule retenue[3]. Les grands ballets ayant survécu et ceux qui se situent dans la tradition romantique sont construits sur cette opposition (*La Sylphide*, *Giselle*, *La Bayadère*, *Le Lac des cygnes* beaucoup plus tard …). L'impact de la structure duelle, indépendamment du fait qu'elle n'ait finalement pas été si répandue que l'histoire le laisse à penser, suffit à démontrer l'importance du sens qu'elle revêt.

L'acte blanc se situe dans une nature idéalisée – forêt, clairière, lac, océan … – que certaines analyses n'ont pas manqué de rapporter à l'inconscient, un ailleurs nocturne, attirant et dangereux, des lieux et des temps féminisés, où dansent au clair de lune des esprits féminins ou leurs fantômes, sylphides, wilis, ondines, ... Les danseuses y étaient les seules figures actives, les rôles masculins demeurant davantage réactifs

---

[1] Voir H. MARQUIÉ, "Prométhée est-il un héros dansant ? Contraintes et expressions du mythe dans la danse".
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 5 juillet 1841.
[3] Il y a sans doute en réalité davantage de ballets postromantiques que de ballets romantiques répondant à cette structure.

qu'actifs dans ces passages ; ainsi, ce sont les wilis qui, au sens propre, mènent la danse au second acte de *Giselle*, entraînant malgré eux Hilarion et Albert vers leur perte.

Féerie et exotisme se mêlent souvent. Sous la plume de Théophile Gautier, la forêt du second acte de *Giselle* ressemble peu aux paysages d'Allemagne qu'il évoquait pourtant dans l'extrait précédent. Elle évoque davantage les forêts ou les serres tropicales, ou encore des boudoirs orientaux, saturés de sensations visuelles, tactiles et olfactives envoûtantes, de présences féminines sensuelles et vénéneuses :

> Le théâtre représente une forêt sur le bord d'un étang : de grands arbres pâles, dont les pieds baignent dans l'herbe et dans les joncs ; le nénuphar épanouit ses larges feuilles à la surface de l'eau dormante que la lune argente çà et là d'une traînée de paillettes blanches. Les roseaux aux fourreaux de velours brun frissonnent et palpitent sous la respiration intermittente de la nuit. Les fleurs s'entrouvrent languissamment et répandent un parfum vertigineux comme ces larges fleurs de Java qui rendent fou celui qui les respire ; je ne sais quel air brûlant et voluptueux circule dans cette obscurité humide et touffue : au pied d'un saule, couchée et perdue sous les fleurs repose la pauvre Giselle ; à la croix de marbre blanc qui indique sa tombe est suspendu, encore tout frais, le diadème de pampres dont on l'avait couronnée à la fête des vendanges[1].

On n'est pas loin des serres moites qui abondent dans la littérature fin-de-siècle.

L'Orient est à la mode, un Orient aux contours vagues, puisqu'il peut s'agir de l'Espagne sous domination maure (*La Révolte au sérail*, 1833), de la Chine (*La Chatte métamorphosée en femme*, 1837), de l'Égypte (*La Péri*, 1843), ou d'une contrée lointaine quelconque, à condition qu'elle soit peuplée de femmes sensuelles aux pouvoirs mystérieux.

On a beaucoup écrit sur l'acte blanc, y voyant parfois l'assignation des femmes à une éternelle virginité et à la stérilité[2], l'extension d'un imaginaire chrétien, ou encore la résurgence du courant royaliste. Je resterai très prudente quant à ces interprétations. La fascination pour les scènes "en blanc", qui dépasse largement le cadre du ballet romantique, ne relève pas uniquement d'un imaginaire chrétien, marial, royaliste, sexiste… colonialiste, ni d'une obsession de la virginité des femmes. Dans toute l'Europe, mais aussi en Asie ou en Afrique, on trouve des légendes autour de fantômes blancs, en général féminins, qui hantent de nuit des lieux isolés. Le blanc est très souvent la couleur de la mort, c'était aussi la couleur du deuil pour les reines de

---

[1] T. GAUTIER, Lettre à Heinrich Heine, *La Presse*, 5 juillet 1841.

[2] Telle est la position de Virginie Valentin dans sa thèse, qui ne me semble pas tenir compte de l'ensemble du contexte culturel, et participer d'une conception présupposant une femme victime, et faisant de la danse "académique" en général, nécessairement et toujours, un instrument d'oppression.

France[1]. La résurgence au XIXe de tout un imaginaire gothique et de légendes celtes, s'accompagne d'une floraison de figures féminines vêtues de blanc, souvent inspirées par les brouillards et brumes des pays du nord. Fiancées mortes ou dames blanches, loin d'être de pures vierges, sont souvent lascives et expertes en tentations, telle l'abbesse Hélène du ballet des nonnes de *Robert le diable*. Le "romantisme noir", comme l'appelle Mario Praz, affectionne tout particulièrement les atmosphères lugubres, et la pâleur des femmes y est davantage signe de débauche, de perversion et de menace pour les hommes que d'innocence[2]. Certes, l'imaginaire romantique de la femme pure rejoint l'imaginaire chrétien, mais à la façon dont les divinités païennes bretonnes ont pris les traits des saintes chrétiennes. Il s'agit surtout d'une communauté de goûts dans les représentations ; le ballet et l'iconographie chrétienne ont partagé les mêmes références pour séduire leurs publics. La *Première communion* (v. 1851), du peintre Anne-François-Louis Janmot, pourrait tout aussi bien représenter le corps de ballet, en voiles blancs, de dos. Mais les ballets ne véhiculent guère de message chrétien. Le livret de *La Sylphide* ne contient aucune des connotations religieuses du conte de Charles Nodier. Les – rares – références religieuses (la croix de *Giselle*) servent plutôt d'épice au fantastique et donnent plus de relief à la mise en scène de la séduction et des dangers de perdition, comme l'illustre la précédente description de Gautier. Le *Ballet des nonnes* avait inauguré (en un temps anticlérical où la censure était levée) de façon exemplaire ce jeu ambigu.

De plus, si la Restauration avait effectivement mis le blanc à l'honneur, comme couleur de la royauté, des éléments tout à fait matériels étaient entrés pour une bonne part dans l'évolution des goûts du public au théâtre. Une passion pour le blanc et les teintes pastel s'était déjà manifestée après la Révolution avec l'apparition et le développement de l'industrie des mousselines, qui culmine au XIXe siècle[3]. Les costumes des sylphides de 1832 n'étaient d'ailleurs pas blancs, mais bleu pâle. Surtout, le ballet était un art avant tout visuel, renouvelé par les nouvelles technologies d'éclairage, le gaz, puis l'électricité : d'un point de vue purement scénique, l'usage de matières blanches ou claires permet des effets de lumière sophistiqués, qu'aucune autre couleur n'autoriserait.

L'univers type du ballet romantique est donc avant tout un univers étrange,

---

[1] La légende voulant qu'une "dame blanche" annonce la mort des rois de France s'était répandue après la Révolution.
[2] M. PRAZ, *La Chair, la mort le diable dans la littérature du XIXe siècle – Le Romantisme noir*.
[3] Voir J. CHAZUN-BENNAHUM, "Women of Faint Heart and Steel Toes".

d'altérité, à la fois attirant et dangereux, où le familier ouvre sur des espaces inconnus dans lesquels le (seul) héros masculin se perd. Il est construit sur des oppositions. Les créatures féminines y sont prédominantes et possèdent fréquemment des pouvoirs surnaturels ; elles tendent aussi à se dédoubler en couples de figures complémentaires, bénéfique et maléfique, humaine et féerique : Effie et la sylphide, Giselle et Myrtha, … ou à se démultiplier (sylphides, naïades, wilis, …). Tous ces éléments concourent à placer le ballet en général dans une sphère symboliquement féminisée, ce qui n'était le cas d'aucune autre forme scénique, principalement de l'opéra ou du théâtre.

2. L'empreinte du "féminin" dans la danse

La structure duelle du ballet était redoublée par l'alternance de la pantomime narrative, qui intervient plus spécifiquement dans le monde "réel" du livret, où trouvent aussi place les danses de divertissement, et d'une danse plus abstraite qui advient dans l' "autre" monde, celui de l'acte blanc, une danse plus spécifique des créatures immatérielles et féminines. À cette occasion, on l'a vu, le mouvement se libérait en partie de la nécessité de signifier un récit dans un registre théâtral, pour entrer dans un registre d'expression sensible, dans une logique étrangère à la réalité matérielle. La sensation et l'expression singulière des sentiments, féminisées, prenaient le pas sur l'expression codifiée, la forme, la performance qui demeuraient dans un registre perçu comme potentiellement masculin.

La légèreté était, dès la Restauration, un critère d'excellence de la danse, toujours mis en avant par la critique. La plupart des images de danseuses ou de danseurs les montrent d'ailleurs comme suspendus, en lévitation, avec des pieds incroyablement disproportionnés, petits et effilés, offrant un minimum de contact avec le sol. Or, au XIXe siècle, la légèreté féminise. L'usage des pointes, qui limite la surface au sol et accentue l'illusion de vol sera d'ailleurs réservé aux femmes. Il ne semble pas y avoir eu de tentative masculine de développer cette technique (bien que celle-ci ait été à l'origine pratiquée par des hommes dans les foires), comme si la chose avait été, d'emblée, impensable ; pas plus que n'ont été mis en scène, en France, des univers d'ondins et autres korrigans, quand les génies et les amours de sexe mâle abondaient dans les ballets du siècle précédent. Jean Starobinski relève que la légèreté a aussi féminisé l'acrobate auquel elle a conféré une aura androgyne[1]. Cependant,

[1] J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 44.

l'acrobatie est demeurée un art populaire, où le travail du corps vise avant tout la performance, et la féminisation des saltimbanques (comme de certains mimes) est perçue de façon positive, comme l'acquisition d'une certaine androgynie, très différemment de ce qui sera perçu comme efféminement chez le danseur, une perte de masculinité.

La légèreté du corps s'accompagne en outre de la légèreté de caractère et de la légèreté de mœurs : la légèreté est peu compatible avec la dignité masculine sous la monarchie de Juillet. Par contre, plus femmes que les autres, les danseuses sont décrites comme minces, frivoles, écervelées, volages et femmes faciles.

C'est donc plus spécifiquement la danse romantique – opposée à la pantomime – qui va être féminisée, sembler plus "naturelle" aux femmes[1], d'autant qu'elle sera dans ses débuts incarnée à la perfection par Marie Taglioni, "aussi faible comme mime qu'elle est parfaite comme danseuse"[2]. Le récit qui nous conte ce qui aurait été une prise de pouvoir féminin ressemble à un conte de fées :

> En ce temps-là, le sceptre de la danse était remis aux mains, ou plutôt aux jambes de MM. Paul et Albert […] Marie Taglioni parut et fit une révolution dans le gouvernement de la pirouette, mais une révolution qui s'accomplit avec douceur par l'irrésistible pouvoir de la grâce, de la correction et de la beauté dans l'art. […] Marie Taglioni détrôna M. Albert et M. Paul, et donna le jour à M. Perrot et à son école. Et si la danse masculine n'a pas plus de charme et plus d'attraits même aujourd'hui, c'est qu'il n'y a pas de sylphide, ni de fée aux ailes magiques, capables d'opérer un tel miracle et de faire quelque chose de supportable d'un danseur[3].

En réalité, il y eut bien un "miracle", mais en sens inverse ; un miracle d'ordre idéologique, qui modifia la vision du public au point de lui faire voir un monstre à la place d'un danseur. Car tout autant que Marie Taglioni, le danseur Paul, à la fin de la Restauration, et surtout Jules Perrot, possédaient, de l'avis même des détracteurs de la danse masculine, toutes les qualités requises pour faire vivre la nouvelle danse et la nouvelle esthétique romantique. *Le Courrier des théâtres* n'écrivait-il pas, en mars 1831 : "Dans *Flore et Zéphyre*, elle [Marie Taglioni] et Perrot viennent de réussir brillamment. On a même plus applaudi ce dernier ; c'est une remarque que nombre de personnes ont faite."[4] Une histoire mixte du ballet romantique eut été possible, si la

---

[1] "Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre", écrit Théophile Gautier, *La Presse*, 2 mars 1840.
[2] *La Revue musicale*, 1828, tome 3, p. 567.
[3] A., *Le Constitutionnel*, 27 juillet 1840.
[4] *Le Courrier des théâtres*, 16 mars 1831.

pression des représentations collectives concernant le genre et la répartition des sphères sexuées ainsi que la nouvelle conception du beau en art, n'avait pas été si forte à partir de la monarchie de Juillet. En 1856, le chorégraphe Saint-Léon affirmera que ce sont les danseuses, et surtout Marie Taglioni, qui ont créé un nouveau "genre"[1], c'est-à-dire la nouvelle esthétique du ballet romantique, "le danseur n'ayant pas su se tracer un nouveau sillon selon le goût de l'époque"[2]. Mais les danseuses – dont d'ailleurs la marge décisionnaire et de créativité était restreinte – n'ont pas réellement impulsé la nouvelle esthétique ; elles lui ont permis de s'incarner conformément aux représentations sociales qui se mettaient en place. Et ces mêmes représentations ont d'emblée disqualifié les danseurs.

Le mouvement qui opère aux alentours de 1830 est double : les transformations de la danse et les nouvelles thématiques vont féminiser le ballet aux yeux du public ; simultanément et réciproquement, le goût du public pour un univers féminisé impose au ballet une esthétique aux contours perçus comme féminins ; l'un entraînant l'autre. Si l'esthétique du ballet romantique semble légitimer symboliquement la féminisation de la danse et justifier l'exclusion progressive des danseurs comme conséquence logique, elle n'explique cependant pas les raisons profondes de ces phénomènes, qui résultent d'une évolution des mentalités marquée par les mutations culturelles propres à la société de la monarchie de Juillet.

---

[1] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, pp. 15-17.
[2] *Ibid.*, p. 17.

III Discours et représentations : Des "aériens" aux "affreuses danseuses du sexe masculin"[1]

1. La fin d'un règne : les danseurs avant 1831

Jusqu'à la période préromantique, le ballet est essentiellement un domaine masculin, et son histoire a retenu peu de figures féminines, à quelques exceptions près : Marie Sallé (vers 1707-1756), La Camargo (1710-1770), Marie-Madeleine Guimard (1743-1816), sont les premières à devenir des danseuses mythiques, et à donner de l'éclat à une danse féminine souvent dans l'ombre de la danse masculine. Et en 1770, Noverre notait, avec inquiétude déjà et quelque excès, un processus de féminisation de la danse à l'Opéra :

> Au reste, la danse alors [en 1740] offrait bien plus de talents en hommes qu'en femmes. C'est tout le contraire aujourd'hui. Le beau sexe l'emporte ; il triomphe, il lutte de force, de vigueur et de talent avec les hommes ; et les femmes mettent dans la balance du jugement un poids considérable en leur faveur[2].

Il restait pourtant encore de grandes heures aux danseurs en 1770, on était encore loin de la consécration des danseuses et de cette fixation féminine de la danse qui entraînerait son incompatibilité avec la "nature" masculine. Cette révolution, résultat d'une maturation souterraine durant la Restauration, se manifesta soudainement avec le ballet romantique dans les premières années de la monarchie de Juillet, entamant un processus qui devait durer jusqu'à la fin du siècle et au-delà.

Jusque là, le regard porté sur le ballet était encore très lié aux pratiques sociales dans les bals. Sous le Consulat, le Premier Empire et la Restauration, la danse est une activité de première importance pour les hommes du monde ; on danse dans les salons, et on se rend à l'Opéra pour copier les pas des danseurs auxquels on fait un triomphe, afin de les reproduire. Notons que dans les bals publics et dans les milieux populaires, la danse masculine prédomine aussi au début du XIXe siècle ; ce seront d'abord des hommes qui brilleront et feront scandale dans la chahut, qui deviendra le french cancan[3].

Du côté de la danse scénique, les grands danseurs sont de véritables stars. En

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.
[2] J.-G. NOVERRE, "Les principaux sujets de la danse de l'Opéra depuis 1740", *Lettres sur la danse*, p. 291.
[3] Voir F. GASNAULT, *Guinguettes et lorettes – Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*.

1806, Joseph Berchoux[1] publie *La Danse* ou *La Guerre des dieux de l'opéra*[2], poème qui raconte la rivalité entre Auguste Vestris (1760-1842) et Louis-Antoine Duport (1783-1853) ; l'ouvrage sera réédité en 1808. Auguste Vestris, fils du grand Gaëtan Vestris, fut surnommé comme son père "dieu de la danse" (le "*Diou de la Danse*" [sic] pour les commentateurs[3]) ; sa virtuosité éblouissait le public, et son nom demeurera la référence absolue, symbole aussi d'un temps d'excellence pour les danseurs. Il forma de nombreux danseurs de la génération suivante, dont Jules Perrot. Sous la Restauration, les danseurs s'inscrivent encore dans des filiations où ces grands noms figurent en bonne place :

> Le jeune Montessu qui a déjà débuté deux fois par un pas de deux dans *La Caravane*, a mérité des encouragements ; il a de la grâce, de la légèreté, une figure agréable. Cet élève fait honneur à M. Gardel son maître et promet un bon danseur de plus à l'Académie Royale de Musique[4].

> II y a vingt-cinq ou trente ans M. Deshayes était, sinon le plus vigoureux, du moins le plus agréable danseur de l'Académie royale de Musique, Vestris, alors dans la force de son talent, régnait en maître sur la scène de Terpsichore ; il était le roi de cette cour brillante ; Deshayes tenait la place de premier ministre et de favori de la déesse ; ce fut lui qui traça les premiers pas de Zéphire dans le beau ballet de *Psyché*. Un rôle exigeait-il de la grâce, de ta légèreté, de la souplesse, il était confié à Deshayes. Deshayes était le Paul de son temps ; Paul est le Deshayes du nôtre[5].

En 1820, dans son *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, le célèbre maître de ballet et chorégraphe Carlo Blasis s'adresse exclusivement aux hommes. Il fait de nombreuses références aux corps masculins antiques incarnant le beau, ainsi qu'à Michel-Ange. Les planches qui illustrent l'ouvrage, exécutées par le peintre Casartelli d'après les positions de Blasis lui-même, ne représentent que des corps d'homme, à l'exception de la quatorzième et dernière qui figure des couples et un groupe dansants. En 1830, le *Manuel complet de la danse* du même auteur s'adressera toujours prioritairement aux danseurs, même s'il mentionne les danseuses et les spécificités de leur technique[6].

---

[1] Joseph Berchoux (1760-1839), avocat et écrivain. Auteur de satires et de poèmes didactiques.
[2] J. BERCHOUX, *La Danse ou la guerre des dieux de l'opéra*, Paris, J. Giguet et Michaud, 1808.
[3] Dans son traité de 1820, Blasis précise qu'il se réfère toujours à Auguste Vestris, "ce danseur que son père, qui ne connaissait dans l'Europe que trois grands hommes, Lui, Frédéric et Voltaire, appelait le Dieu de la danse." C. BLASIS, *Traité de l'art de la danse*, p. 132 (note 6).
[4] *Le Journal des débats*, 18 juin 1817.
[5] C. [Castil-Blaze], *Le Journal des débats*, 22 octobre 1824.
[6] Bien que Carlo Blasis ait été italien, les deux ouvrages furent publiés en français, et demeurèrent longtemps des ouvrages de référence pour la danse française.

Depuis Noverre en 1760[1], et jusqu'en 1831, il existait trois genres de danse et trois types d'emplois pour les danseurs et les danseuses, dont ils ne pouvaient en principe pas sortir : le style noble, le plus prestigieux, correspondant à un genre sérieux, grave, des qualités techniques académiques, des interprètes de taille élevée et élégants[2] ; Gaëtan Vestris avait été, selon Noverre, le modèle parfait du danseur noble. Le style de caractère correspondait à des rôles souvent comiques ou acrobatiques, des interprètes de petite taille, robustes, particulièrement doués pour la pantomime. Enfin, le demi-caractère, "un mélange des différents genres de la danse"[3], selon Carlo Blasis, moins prestigieux que le genre noble, exigeait une plus grande étendue de qualités d'interprétation tant dans la danse que dans la pantomime : "Le sujet qui s'y destine peut se permettre l'exécution de tous les temps, de tous les pas que l'art nous apprend"[4] ; il prit de plus en plus d'importance dans la période préromantique. Le grand Auguste Vestris appartenait à cette dernière catégorie. La répartition en trois genres, homologue aux emplois de théâtre, avait pour avantage de multiplier les premiers sujets et de valoriser les compétences, mais pour inconvénient de figer rôles et styles des interprètes. Castil-Blaze y voyait en 1816 un moyen commode de pallier la difficulté à saisir les impressions fugitives laissées par les danseurs :

> À l'égard de la danse, il n'y a qu'une seule chose de possible, c'est d'assigner le genre particulier à l'artiste, et d'établir avec justesse et avec équité le degré de perfection auquel il est parvenu. On entendra facilement la distinction du genre noble et du genre gracieux ; on dira bien : tel danseur excellait dans les caractères relevés, tel autre dans les grotesques ; Dauberval avait de la dignité ; Mlle Sallé, dans sa course légère et rapide, aurait traversé un champ d'épis sans en effleurer les têtes de l'empreinte de ses pas ; le superbe *Diou de la Danse* avait dans sa démarche la noble fierté qui convenait au rival de Frédéric et de Voltaire. Mais essayez d'aller plus foin, et d'indiquer des nuances, l'on ne vous comprendra plus ; la pensée du danseur est, si j'ose m'exprimer ainsi, écrite sur la poussière qui s'envole sous ses pieds, et disparaît avec elle[5].

Sous la Restauration, les hommes continuent à occuper une place importante, voire prédominante, dans le ballet. La presse dans son ensemble déborde de louanges pour les meilleurs d'entre eux, presque toujours cités avant les danseuses, et auxquels

---

[1] Dans sa neuvième lettre sur la danse.
[2] En 1820, Blasis écrit du danseur "sérieux" : "Son port, son maintien doivent être élevés, élégants, nobles et majestueux, sans affectation. Le sérieux est le genre le plus difficile de la danse ; il demande un grand travail, et n'est véritablement apprécié que par les connaisseurs et les gens de goûts." C. BLASIS, *Traité de l'art de la danse*, p. 127.
[3] *Ibid.*, p. 128.
[4] *Ibid*.
[5] C. *Le Journal des débats*, 31 août 1816.

elle donne souvent davantage de place. Ainsi, dans sa critique de *Flore et Zéphyre* le 14 décembre 1815, C. (Castil-Blaze) commence par l'éloge d'Albert (Zéphyre), auquel il consacre 278 mots, avant de saluer le talent de Mademoiselle Gosselin l'aînée (Flore) en 28 mots seulement, bien qu'il ait beaucoup apprécié son interprétation.

Des danseurs peuvent encore être cités en exemple pour les danseuses :

> Albert donnait à Mlle Furcisy l'exemple de bien faire et le public confirmait ses préceptes en l'applaudissant selon l'usage qu'il adopte pour toutes les apparitions de ce classique danseur[1].

Une telle appréciation se trouverait difficilement après 1832.

Lorsque les chroniqueurs citent les meilleurs artistes de l'Académie royale, les hommes demeurent nombreux ; *Le Courrier des théâtres*, plutôt conservateur en ce qui concerne le ballet, mentionnera encore en 1831, "Albert-le-Miraculeux, Paul, Coulon, Perrot, Frémolle, Leblond, Mme Noblet, Legallois, Julia, Montessu, Taglioni, Buron, etc., etc."[2], soient autant de danseurs, nommés en priorité, que de danseuses.

Les plus cités sont Albert (de son vrai nom François Descombe, 1787-1865), et Paul (Antoine Paul, 1798-1871), davantage décrits dans une dynamique d'émulation qu'en compétition : "Albert et Paul ont fait assaut de talents"[3] ; ils sont toujours nommés avant leurs partenaires féminines : "[…] la légèreté de Paul, la vigueur élégante d'Albert, les grâces piquantes et la pantomime expressive de Mlle Noblet, la vivacité sémillante et l'incroyable agilité de Mme Montessu, tels sont les éléments du succès que le ballet a obtenu […]"[4]. Albert avait débuté en 1803 au théâtre de la Gaîté, et fut engagé à l'Opéra de 1808 à 1831, comme danseur noble. Modèle du danseur classique, il personnifie la tradition, cette danse noble et le ballet d'action qui seront supplantés par le ballet romantique.

> Albert, comme exécutant, ne mérite que des éloges […] : la précision des pas, la souplesse du corps, la vigueur des jarrets le placent au premier rang des artistes dansants de l'Académie Royale de Musique. […] Albert, Ferdinand et Montjoie rivaliseront de grâces, de légèreté, de précision et de souplesse[5].

"Il est presque inutile de parler de Paul, dont le talent est si connu, et qui n'a pas de rival"[6] ; Paul débuta en province, à Lyon et Bordeaux, avant d'être engagé en 1820 à l'Académie royale où il restera jusqu'en 1831, comme danseur de demi-caractère. Il n'apparaît quasiment dans les critiques que sous le surnom de "Paul l'aérien". Il est

---

[1] *Le Courrier des théâtres*, 15 janvier 1825.
[2] *Le Courrier des théâtres*, 20 février 1831.
[3] C. F. (sans doute FÉTIS), *La Revue musicale*, Tome 2, 1827 p. 215.
[4] C., *Le Journal des débats*, 1 juin 1826.
[5] C., *Le Journal des débats*, 6 juin 1818.
[6] *Le Courrier des théâtres*, 13 février 1831.

décrit comme un virtuose[1], mais aussi comme un danseur "romantique", et la façon dont certains critiques saluent ses performances laisse entrevoir un tournant dans les goûts en matière de danse aux alentours des années 1820 : à la prouesse technique, on commence à préférer une exécution qui associe la rigueur technique à une qualité d'interprétation plus harmonieuse.

> Paul est un danseur romantique ; mais je ne vois pas trop la nécessité d'exiger qu'on fasse classiquement des entrechats, des ronds de jambe et des pirouettes[2].

> Paul est redevenu lui-même : il est maintenant gracieux et souple, hardi, et souvent régulier ; il a même modéré l'impétuosité de ses pirouettes ; elles sont aujourd'hui plus élégantes ; ce n'est plus un tourbillon qu'on ne peut regarder sans être ébloui[3].

"Paul l'aérien" est le prototype du danseur romantique, avant même la naissance du ballet romantique dans sa pleine expression. Il annonce un renouveau, mais sera supplanté dans cette esthétique par sa partenaire, Marie Taglioni.

Durant la même période, d'autres danseurs font l'admiration du public, comme Antoine Coulon (1796-1849) – "Coulon, dont le talent touche si près à la perfection. Cet admirable danseur est un des plus rares ornements de notre Opéra."[4] –, ou encore Montjoie, Bournonville, Daumont, Baron, … Hors de l'Opéra, Charles-François Mazurier (1798-1828) occupe une place particulière ; danseur et acrobate, il triomphe à partir de 1823 au théâtre de la Porte Saint-Martin, tout particulièrement dans *Jocko* ou *le Singe du Brésil*[5], créé le 16 mars 1825, dont le succès fut immense en France (plus de 200 représentations) et sur les plus grandes scènes d'Europe. Il faisait rire les salles au premier acte, et les faisait pleurer sur sa mort au second. Par son talent de mime et d'acrobate, plus que de danseur "classique" ou "romantique" comme Albert et Paul, et malgré la brièveté de sa carrière (il meurt à trente ans), il reste une référence bien après 1830 ; Théophile Gautier lui rend hommage encore en 1838[6], tout comme Alphonse Leveaux dans les années 1880 :

> Vers 1825 les ballets faisaient partie du répertoire de la Porte Saint-Martin qui fit de grosses recettes avec *Polichinelle Vampire*. Mazurier y était étonnant ; mais il l'était bien plus encore

---

[1] S. JACQ-MIOCHE, "La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps", pp. 100-102.
[2] Évariste D., *Le Constitutionnel*, 20 juillet 1820.
[3] *Le Courrier des théâtres*, 15 mai 1825.
[4] *Le Courrier des théâtres*, 17 mai 1825.
[5] Pièce en 2 actes, créée le 16 mars 1825 au théâtre de la Porte Saint-Martin, texte : d'Edmond Rochefort et Gabriel Lurieu ; chorégraphie : Frédéric-Auguste Blache ; musique : Alexandre Piccini ; décor : Pierre Ciceri.
[6] "Mazurier était adorable", T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838.

> dans *Jocko*, ou *le Singe du Brésil*, drame en 2 actes de Merle et Rochefort. *Jocko* eut deux cents représentations de suite et fit courir tout Paris. Ce fut une fureur. Les modes s'en emparèrent et tout fut mis à la Jocko : les robes, les chapeaux, les coiffures. L'agonie du singe mourant sur la scène faisait pleurer toute la salle. Mazurier resta peu de temps au théâtre et ne cessa d'y attirer la foule. Talma, dit-on, l'admirait, comme mime[1].

Sous la Restauration, les qualités les plus souvent mises en avant pour les danseurs sont la légèreté, la souplesse, la grâce, l'élégance, auxquelles s'ajoutent la noblesse, la "vigueur du jarret" et, si possible, une figure agréable. Le danseur doit conjuguer l'élégance du genre noble d'autrefois, la virtuosité de la danse que Blasis qualifiait de "moderne", et les qualités d'une danse qui tend à devenir romantique. Un certain Lachouque de Bordeaux se voit reprocher ainsi ses manques :

> Ce danseur a de la taille et de la légèreté ; mais il manque souvent de noblesse dans ses poses, et le buste est rarement en harmonie avec le reste du corps. Il est très inférieur à Albert pour la force des jarrets, à Paul pour le moelleux des mouvements, à Coulon même pour la précision et le mérite de l'ensemble […][2].

Le principal critère d'excellence est incontestablement la légèreté, qui se marque à la fois dans le fait d'effleurer le sol, de voler, mais aussi dans la vigueur des sauts, conformément à l'évolution du style et de la technique que nous avons vue au chapitre précédent, qui tend à générer des corps qui traversent l'espace et s'élèvent :

> C'est Albert qui joue Zéphyre ; et nul autre danseur m'est plus digne que lui de représenter ce dieu que les poètes peignent doué de tous les attributs de la jeunesse et de la beauté glissant à travers les plaines du ciel avec une grâce et une légèreté aériennes[3].

> Coulon, déjà si excellent danseur, […] a dansé dans l'*Épreuve villageoise* avec une légèreté si aisée qu'on pouvait être tenté de croire qu'il lui était permis de s'envoler. Coulon, tout à fait dans le principe d'Albert, est en ce moment le premier favori de la cour de Therpsichore [sic][4].

Le bon danseur doit être également bon mime, mais dans la hiérarchie des talents, la danse l'emporte.

Durant cette période, malgré une présence et surtout une légitimité masculines toujours fortes, les danseuses s'imposent de plus en plus, avec des personnalités comme Emilia Bigottini (1784-1858), Lise Noblet (1801-1852), Pauline Montessu

---

[1] A. LEVEAUX, *Nos théâtres, de 1800 à 1880*…, p. 179.
[2] C. [Castil-Blaze], *Le Journal des débats*, 2 octobre 1818.
[3] *Le Journal des débats*, 14 décembre 1815.
[4] St –A., *La Lorgnette*, 8 novembre 1825.

(1805-1877) et d'autres[1]. Leur technique a considérablement évolué, on l'a vu au chapitre précédent ; elles parcourent l'espace, elles sautent, elles deviennent virtuoses. Elles sont louées pour leur technique de danse, mais peut-être encore davantage pour leurs qualités d'expression et de mime. Mademoiselle Bigottini, la créatrice de *Nina*, fait l'unanimité : "Le public verra toujours avec plaisir un spectacle où l'on donnera à Mlle Bigottini l'occasion de développer le talent inimitable d'imitation qui en fait la première comédienne de la capitale"[2]. Jusqu'à l'arrivée de Marie Taglioni, une danseuse doit avant tout exceller dans la pantomime : "Mlles Legallois et Noblet se sont partagé la succession de Mlle Bigottini ; ce partage qui excite une heureuse rivalité, plaît au public, qui jouit tour à tour des talents divers de deux pantomimes appelées à recueillir en entier l'héritage de leur devancière."[3]

Pour qualifier la danse de l'un et l'autre sexe, la critique emploie les mêmes critères et adjectifs ; ce qui laisse entendre que les qualités requises convergent dans cette brève période, du moins sous la plume des commentateurs. Un professionnel comme Carlo Blasis n'approuve cependant pas cette confusion et, dans son traité de 1820 comme dans celui de 1830, souligne l'importance de différencier les techniques et les styles[4] :

> L'homme doit avoir une manière de danser qui diffère de celle de la femme ; les temps de vigueur, de force, et l'exécution hardie, majestueuse du premier, ne siéraient point à la seconde, qui ne doit plaire et briller, que par des mouvements gracieux et souples, par de jolis pas terre-à-terre, et par une décente volupté dans ses attitudes[5].

Blasis ne semble toutefois pas effrayé par les progrès techniques des danseuses, pourtant importants ; c'est la féminisation des danseurs qu'il redoute : "Je connais un maître qui jouit à Paris d'une grande réputation, et qui a le défaut de faire danser les hommes de la même manière que dansent les femmes, de sorte que tous ses élèves sont maniérés et affectent une sorte de grâce qui a quelque chose de répugnant"[6], écrit-il en

---

[1] Voir S. JACQ-MIOCHE, "Danseurs et ballerines durant la genèse parisienne du ballet romantique (1820-1832)".
[2] C., *Le Journal des débats*, 6 juin 1818.
[3] *Le Courrier des théâtres*, 20 janvier 1825.
[4] À l'école de danse de l'Opéra, depuis 1780, les techniques de danse étaient spécialisées ; filles et garçons suivaient des cours séparés et ne se retrouvaient qu'aux répétitions.
[5] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, p. 101.
[6] *Ibid.*, note 1 p. 101-102.

1820 ; dix ans plus tard, il reprendra presque mot pour mot cette phrase[1]. Affectés, maniérés, répugnants, sont à peu de chose près, les termes que l'on rencontrera dans la presse après 1831, pour qualifier les danseurs de ballet ; mais ils n'apparaissent jamais dans la critique sous la Restauration. Et malgré l'impératif de séparer les styles féminin et masculin, le danseur idéal pour Blasis en 1820 demeure toujours doué de qualités qui, par la suite, seront de plus en plus dévolues aux femmes : un véritable danseur "se dessine avec sentiment, avec intelligence, avec grâce, et […] donne de l'âme, de l'expression à ses mouvements, à ses pas, de la souplesse et une délicate légèreté à sa danse en général."[2] (C'est moi qui souligne). Nous y retrouvons le goût général du public. Mais ce danseur modèle apparaît chez Blasis comme différent des autres hommes, et il cesse d'être le modèle qu'il représentait sous l'Ancien Régime ; il ne se livre plus par exemple aux exercices pratiqués autrefois par les danseurs/courtisans, qui sont aussi les activités de l'homme du monde : "l'escrime, l'équitation, la course, etc. sont des exercices contraires au danseur."[3]

Une étude plus poussée concernant le statut symbolique des danseurs (et des danseuses) sous la Restauration demeure à faire. Les danseurs jouissent encore d'un prestige certain, hérité de la tradition du ballet. La critique se montre indulgente devant leurs exigences, comme devant celles des chanteurs, et n'affecte pas le mépris qui sera récurrent à partir de la monarchie de Juillet. Au tournant du XIXe siècle, les grands danseurs comme les Vestris, père et fils, ou Duport, ont eu des caprices et des exigences de stars[4]. Ces excès sont soulignés, mais néanmoins encore tolérés sous la Restauration. Louis Duport était tout particulièrement célèbre pour ses exigences démesurées et le scandale suscité lorsqu'il rompit unilatéralement en 1808 son contrat avec l'Opéra, après avoir reçu des propositions plus intéressantes de Saint-Pétersbourg, et s'enfuit clandestinement de Paris, déguisé en femme. *Le Journal des débats* du 20 janvier 1817 développe longuement une anecdote sur le danseur, pour conclure :

---

[1] "J'ai connu, à Paris, un maître de grande réputation, qui a le défaut d'apprendre à danser de la même manière aux hommes et aux femmes ; ce qui donne à ses élèves un certain air d'affectation peu agréable aux yeux d'un homme de goût." C. BLASIS, *Manuel complet de la danse*, p. 121 note 15.
[2] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, p. 12.
[3] *Ibid.*, p. 98.
[4] Dans son Histoire de l'Opéra, Alphonse ROYER notera : "Duport est, après Auguste Vestris, le plus brillant des danseurs, mais il est aussi le plus difficile des pensionnaires, comme le témoigne son dossier des archives de l'Opéra. À chaque instant, il feint des indispositions pour ne pas faire son service, ou il prolonge ses congés sans consulter l'administration." *Histoire de l'Opéra*, p. 118.
Voir encore J.-P. PASTORI, *L'Homme et la danse – Le danseur du XVIe au XXe siècle*, p. 50 et suivantes

> On donnera un nouveau ballet de M. Taglioni intitulé *la Modestie récompensée*. Si M. Duport daigne assister a la première représentation, il pourra tirer du programme d'utiles leçons et y faire l'apprentissage d'une vertu qui est ordinairement celle des grands hommes et qui à ce titre devrait être la sienne[1].

Malgré les hiérarchies de classes, la société du Consulat, de l'Empire et des débuts de la Restauration, était sans doute plus souple que celle de la monarchie de Juillet, où les changements politiques associés à la féminisation de la danse entraîneront une dégradation symbolique du statut des danseurs. *Le Journal des débats* du 10 mars 1817 nous décrit ainsi une fête donnée par un danseur de l'Opéra :

> Nous ne pensons pas, d'après cela, qu'il y ait le moindre mal à parler d'une fête charmante qu'a donné, il y a quelques jours, M. Deshayes, ancien danseur de l'Opéra, qui doit à ses jambes une fortune dont il fait le plus noble, usage. Cet artiste, qui a un ton excellent, et un esprit fort distingué, avait réuni chez lui une brillante assemblée. Les rangs et les personnes s'y trouvaient singulièrement confondus : de très grands seigneurs, des étrangers, et des dames de la plus haute distinction y étaient pêle-mêle avec tous les danseurs et toutes les danseuses de l'Opéra.
>
> Il a régné dans cette fête un ton de politesse et de galanterie, de grandeur et de magnificence, qui a rappelé les beaux jours de l'urbanité française. Cette réunion rassemblait beaucoup de personnes qui jadis eussent été fort surprises de se trouver ensemble. Mais les uns veulent bien descendre de la hauteur de leurs rangs, les autres s'élèvent tant qu'ils peuvent au dessus de leur condition, et tous se trouvent au même niveau. C'est un trait caractéristique de nos mœurs nouvelles[2].

Une telle fête devient difficilement concevable dans la société de la monarchie de Juillet.

2. Les danseurs après 1831

2.1 La révolution de 1831

La révolution de Juillet sera suivie d'une révolution dans l'histoire du ballet et dans les représentations collectives de la danse, des danseuses et des danseurs. Il y a un avant, celui de la danse au masculin ou mixte, et un après, celui de la modernité qui correspond au discrédit des danseurs et conduira à leur élimination pour créer un art exclusivement féminin. Le ballet romantique s'impose et impose des univers féminisés, réservés aux femmes : "je ne reconnais pas à un homme le droit de danser en public"[3], écrit Jules Janin en 1832, et de façon plus définitive en 1833 : "Un homme n'a pas le

---

[1] X, *Le Journal des débats*, 20 janvier 1817.
[2] *Le Journal des débats*, 10 mars 1817.
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 27 juin 1832.

droit de danser"[1].

Nommé directeur de l'Opéra en 1831, Véron sut parfaitement saisir les tendances de son temps, l'attrait croissant pour une esthétique "féminisée" de la danse et pour les danseuses. Signe du changement, on l'a vu, la répartition des interprètes en trois types d'emploi (noble, demi-caractère et caractère) fut supprimée, permettant une économie de premiers sujets. Cette mesure entraîna une pénurie de danseurs autrefois considérés comme nobles, c'est-à-dire plus qualifiés pour la danse que pour la pantomime, comme le remarque un critique de la *Revue du théâtre* en 1838 :

> M. Duponchel devrait bien engager quelques danseurs et compléter cette partie de son personnel, qui est bien faible : Mazilier, Elie, Guerra, sont plutôt des mimes que des danseurs. Mabille et Albert [fils] sont à peu près les seuls pour danser les pas des nouveaux ballets que monte l'administration[2].

Dès son arrivée, Véron programme une vague de départs à la retraite plus ou moins anticipée des meilleurs danseurs. Au printemps 1831, *Le Courrier des théâtres* suit de près les projets annoncés, ainsi que les différents mouvements de protestation qui en découlent :

> Paul, ayant effectué les quinze ans de service voulus par les règlements, cesse d'appartenir au théâtre de l'Opéra. Il est possible que, par la suite, il reste à Londres plus longtemps que nous ne l'avions annoncé[3].

Effectivement, Paul poursuivra une brillante carrière à Londres.

> Au nom de Paul, on dit qu'il faut ajouter ceux d'Albert, de Coulon et de Ferdinand, admis à la retraite par la nouvelle direction de l'Opéra[4].

> Il est bruit d'un arrangement conclu entre Coulon et la direction de l'Opéra. Le résultat serait que ce charmant danseur, qui devait se retirer dans quatre mois, nous resterait. Le public a donc été consulté ! [5]

D'après *L'État des appointements des artistes du ballet* de décembre 1831, le départ de Paul, Albert, Coulon et Ferdinand, correspond à celui de tous les premiers sujets hommes, à l'exception de Montjoie, et à une économie totale de 45 480 francs

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833.
[2] A. de CHOISY Fils, *Revue du théâtre, journal des auteurs, des artistes et des gens du monde*, Année 5, 1838, Volume 15, Numéro 14, p. 271.
[3] *Le Courrier des théâtres*, 25 mars 1831.
[4] *Le Courrier des théâtres*, 26 mars 1831.
[5] *Le Courrier des théâtres*, 5 mai 1831.

par an (le salaire de Montjoie étant de beaucoup le moins élevé)[1]. À ces mesures visant spécifiquement les danseurs, se sont ajoutées la dégradation générale des conditions de travail à l'Opéra et les mesures antisociales prises par le nouveau directeur, qui incitèrent les danseurs à faire plutôt carrière à l'étranger.

Véron remplace le maître de ballet Jean-Pierre Aumer par Jean Coralli, qui restera dans cette fonction jusqu'en 1850 et chorégraphiera de nombreux ballets romantiques[2]. Mais c'est surtout Filippo Taglioni qui, avec sa fille Marie Taglioni, deviendra le chorégraphe le plus emblématique du romantisme[3].

Les profonds changements culturels et sociaux sous la monarchie de Juillet sont responsables de la féminisation de la danse, du discrédit des danseurs, de l'idéalisation et la fétichisation des danseuses. Des facteurs d'ordre différent vont y concourir, s'amplifiant mutuellement : facteurs esthétiques, politiques et sociaux (l'ascension d'une classe bourgeoise qui veut fonder de nouvelles valeurs et se défie tout autant de l'ancienne aristocratie que du peuple), d'ordre socio-philosophiques (la fixation de la différence des sexes et la naturalisation des genres), économiques (la dégradation des conditions de travail et de vie à l'Opéra).

Dès juin 1832, trois mois après la création de *la Sylphide*, on peut lire dans *le Journal des débats*, à propos de l'opéra-ballet *La Tentation* :

> Le ballet est charmant. Figurez-vous qu'il n'y a que des femmes et pas un homme pour faire tache. Après un vaudeville bien chanté, je ne sais rien de plus abominable dans le monde qu'un danseur. Retenez bien ceci, sauf à subir les développements plus tard : *En tout état de cause, je ne reconnais pas à un homme le droit de danser en public*[4].

L'article n'est pas signé, mais le contenu et le style tranchent avec ceux de Castil-Blaze, et sont incontestablement de Jules Janin, qui lui succéda au *Journal des débats* en 1832. Janin et, un peu plus tard, Gautier, apparaissent sur la scène de la critique théâtrale. Ils vont être d'ardents défenseurs du ballet romantique et de sa féminisation, proclamer vigoureusement l'incompatibilité de la danse scénique avec la masculinité. Leurs propos, mieux connus et davantage étudiés que ceux des autres

---

[1] Bibliothèque Musée de l'Opéra. Arch. 19 146. *État des appointements des artistes du ballet. Décembre 1831*.

[2] Notamment *La Tentation* (1831), *La Tempête* (1834), *Le Diable boiteux* (1836), *La Chatte métamorphosée en femme* (1837), les chorégraphies de groupe de *Giselle* (1841), *La Péri* (1843), …

[3] Avec le *Ballet des nonnes* de *Robert le Diable* (1831) ainsi que les ballets de nombreux opéras, *La Sylphide* (1832), *Nathalie ou La Laitière suisse* (1832), *La Révolte au sérail* (1833), *Brézilia* (1835), *La Fille du Danube* (1836), …

[4] *Le Journal des débats*, 27 juin 1832.

chroniqueurs, ont fait conclure un peu rapidement à un discrédit total jeté soudainement sur des danseurs, et à leur disparition. Or si le public de la monarchie de Juillet accueille triomphalement le ballet romantique, se félicite de la féminisation du corps de ballet et des thèmes nouveaux, porte les danseuses aux nues, il demeure encore sensible aux qualités de certains danseurs, et ceux-ci sont loin d'avoir disparu, comme nous allons le constater.

2.2 Les hommes qui persistent à danser

Les spécialistes de la danse, comme Albert, continuent à vanter la danse masculine. En 1834, le maître de ballet associe les deux sexes, avec un net avantage aux hommes, dans ses éloges aux plus prestigieux interprètes : "[…] 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 […]"[1], ou encore : "il suffit d'avoir vu danser Vestris, Duport, Taglioni […]"[2] ; les seules danseuses citées ici sont Noblet (Lise) et Taglioni (Marie).

À partir de 1831 et contrairement à ce que l'on observait sous la Restauration, la presse accorde moins de place aux danseurs qu'aux danseuses, dont les noms apparaissent souvent en premier ; la part de commentaire qui leur est consacrée est réduite, même quand il s'agit d'éloges. Plus le temps passe, et plus le rôle du danseur est minimisé et teinté de ridicule : "Carlotta Grisi est admirablement secondée par Petipa, qui lui prête un appui sûr et intelligent, et qui, en outre, se fait justement applaudir pour lui-même comme danseur de premier mérite et mime expressif"[3], lit-on dans *le Ménestrel* en 1843, après un long éloge de Carlotta Grisi ; le talent de Petipa est noté, mais comme un élément supplémentaire, non indispensable au succès de la pièce. Pour Nérée Desarbres en 1864, le rôle du danseur "consiste simplement dans l'abnégation qu'il doit faire de sa personnalité, en se vouant exclusivement au triomphe de sa partenaire, dont l'élévation et la légèreté ne sont souvent dues qu'à la vigueur de ses bras."[4]

Toutefois, il suffit de lire les comptes-rendus jusque dans les années 1840, pour se convaincre que le propos de Jules Janin, affirmant en 1834 que : "Depuis longtemps

---

[1] A. DECOMBE, *L'Art de danser à la ville et à la cour*, p. 5.
[2] *Ibid.*, p. 26.
[3] *Le Ménestrel*, 23 juillet 1843.
[4] N. DESARBRES, *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868), chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, pp. 145-146.

les hommes ne dansent plus guère à l'Opéra, on a aboli les hommes"[1], est tout à fait inexact, et relève davantage de l'incantation que du constat. Au début des années 1830, on continue à se référer aux grands danseurs de la période précédente, comme Paul. *Le Courrier des théâtres*, par exemple, hostile aux nouveautés romantiques des Taglioni, ne manque pas de rendre compte des succès du danseur à l'étranger, après sa mise à la retraite de l'Opéra :

> Paul, dont une longue habitude de la scène, un travail assidu et un zèle infatigable ont perfectionné les étonnantes dispositions qu'il avait montré à ses débuts, vient prouver à l'Angleterre qu'il est toujours aussi léger, aussi souple et aussi gracieux qu'il l'était quand il vint pour la première fois, il y a six ou sept ans, et que de plus, il a fait d'immenses progrès dans la pantomime[2].
>
> Le nom de Paul est venu frapper notre oreille dans un lieu où chaque retentissement signifie quelque chose. Aurait-on su que le travail auquel se livre toujours notre *aérien* le rend peut-être plus que jamais digne de ce titre ? [3]

Une nouvelle génération de danseurs s'impose aussi, sur la scène de l'Opéra et d'autres théâtres. Même les adversaires les plus acharnés du danseur reconnaîtront les talents de Jules Perrot, de Lucien Petipa, ou d'Arthur Saint-Léon, pour citer les plus grands, et on n'est pas en peine de trouver d'autres noms. Albert fils débute en 1835 ; il est salué comme le danseur de l'équilibre, du "juste-milieu", entre le classicisme de la danse noble du passé, et le romantisme moderne :

> *La Juive* continue d'attirer la foule à l'Académie royale de musique. Le fils du danseur Albert a débuté depuis quelques jours à ce théâtre, où il a reçu un accueil très favorable. Il a de la grâce et possède à la fois le genre traditionnel et classique de son père et celui de l'école moderne[4].
>
> Le nouvel Albert a dansé à côté de Mlle Fanny ; et nous ne sommes que juste en affirmant qu'il s'est montré digne de cette préférence, que nous appellerions une faveur, si l'égalité (à part le talent), ne régnait point sur les planches de l'Opéra. Albert est un danseur classico-romantique. Il unit la noblesse, l'élégance de l'ancienne école, à la désinvolture, au laisser-aller de la nouvelle. On pourrait l'appeler un danseur *juste-milieu*[5].

On notera au passage que le chroniqueur de *l'Indépendant* n'est pas un chaud partisan de l'école romantique, dont il souligne "la désinvolture" et le "laisser-aller", là

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[2] *Le Courrier des théâtres*, 28 février 1831.
[3] *Le Courrier des théâtres*, 3 octobre 1831.
[4] *Le Ménestrel*, 22 mars 1835.
[5] *L'Indépendant*, 19 mars 1835.

où d'autres souligneront le retour à un certain naturel, l'abandon de la rigidité et des manières apprêtées. Les échos de Marseille, Lyon, Bordeaux, témoignent que le danseur n'a pas disparu des scènes de province, et jouit toujours d'une image positive, selon des critères qui demeurent identiques à ceux de la période précédente :

> MARSEILLE — M. Ragaine, notre premier danseur, qui vient de faire ses débuts, a conquis du premier bond l'admiration et la sympathie de son public ; il est jeune et plein d'élasticité[1].

Parmi ces danseurs, plusieurs sont recrutés à l'Opéra de Paris.

Le danseur Carey, dont les débuts en 1834 à l'Opéra seront pour Jules Janin une occasion de réaffirmer sa haine des danseurs, recueille de nombreux éloges. *Le Constitutionnel*, par la plume de Castil-Blaze, le salue ainsi :

> Mlle Taglioni a dansé un pas avec Carey, jeune virtuose dont les débuts ont été fort brillants ; Carey, bien pris dans sa taille, est leste, gracieux, et promet un digne émule de Perrot qu'il a déjà remplacé plusieurs fois dans le fameux pas de *la Révolte*."[2]

La *Revue et Gazette musicale de Paris*, évoque le "charme" et la "séduction" du danseur, et avance même :

> On sait que Carey est du très petit nombre de danseurs qui ont désarmé la critique moderne, prévenue de cette idée qu'en général la danse de théâtre ne convient pas aux hommes, ou plutôt que les hommes n'y conviennent pas[3].

Mais Carey, venu de Suède et dont la carrière à l'étranger fut brillante, notamment à Amsterdam, ne resta pas à l'Opéra, qui lui offrait peu d'avenir.

Castil-Blaze fait partie des critiques qui continueront à utiliser les mêmes critères pour décrire l'excellence des interprètes des deux sexes. En 1855, évoquant *La Révolte au sérail* (1833) dans son histoire de *l'Académie impériale de musique*, il écrit :

> Figurez-vous Perrot et Mlle Taglioni bondissant comme des ballons, rasant la terre qu'ils effleurent à peine, s'élançant dans l'air comme ces ballerins que la fantaisie du peintre a représentés sur les murs de Pompéia, d'Herculanum, exécutant ce que l'art a de plus fort et de plus difficile, avec autant d'agilité que de grâce[4].

On notera que le terme de ballerin (dérivé de l'italien ballerino) a très peu été employé, tandis que celui de ballerine, aujourd'hui synonyme de danseuse académique, désignait les danseuses solistes au XIXe siècle.

Les critiques concernant les danseurs mettent toujours en avant les qualités appréciées à la fin de la Restauration : avant tout l'élévation (qui conjoint légèreté et

---

[1] *L'Europe littéraire*, 26 juin 1833, p. 408.
[2] XXX (Castil-Blaze) *Le Constitutionnel*, 5 mai 1834.
[3] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 5 juin 1836, volume 3, p. 193.
[4] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 240.

puissance), la grâce, l'agilité ; *Le Ménestrel* s'extasie devant "Saint-Léon, dont les gracieux entrechats arrivent à une hauteur, si prodigieuse qu'on serait tenté de croire à une certaine attraction d'en haut. C'est là un prodige aérien dont tout Paris voudra vérifier la possibilité."[1] Tandis que *l'Indépendant* critique un pas dansé "médiocrement par Mabille, le danseur *horizontal*"[2] ; c'est dire le peu d'élévation du danseur.

Jules Perrot (1810-1892) s'était formé au mime et à l'acrobatie avant d'étudier la danse avec Vestris. Il fut engagé au théâtre de la Gaîté, puis à la Porte Saint-Martin, avant d'entrer à l'Opéra en juin 1830. Lorsqu'en 1835 Véron refuse de lui accorder la rémunération qu'il demande, Perrot quitte l'Opéra. Selon des commentaires de l'époque, son départ aurait aussi été dû au fait qu'on lui préférait Mazilier pour créer les rôles principaux. Une telle préférence pose d'ailleurs question, dans la mesure où, de l'avis général, le talent des deux hommes n'était pas comparable, Perrot l'emportant largement comme danseur et comme mime sur Mazilier. Il est probable encore que les attaques constantes de certains critiques contre les danseurs en général, et les remarques déplaisantes sur son physique (sur lesquelles je reviendrai), ont poussé Perrot, comme d'autres, à gagner des capitales plus accueillantes, comme Londres et Saint-Pétersbourg, où il fit une brillante carrière de danseur et maître de ballet. Il ne revint à Paris que ponctuellement, mais il fit sensation en 1840 avec sa femme Carlotta Grisi, dans l'opéra-ballet *Zingaro* au théâtre de la Renaissance. Sans engagement officiel, et sans que son nom soit mentionné, il chorégraphia une partie de *Giselle* à l'Opéra en 1841. Il devint finalement maître de ballet à l'Opéra à partir de 1861 et on peut le voir dans *La Classe de M. Perrot*, peinte par Degas en 1874.

La prestation de Perrot dans *Zingaro* lui valu des éloges unanimes et particulièrement développés, plusieurs critiques regrettant, comme celui de *La France musicale*, son départ de l'Opéra :

> Pour Perrot, il n'y a qu'une seule manière de louer convenablement sa danse, c'est d'épeler le mot de perfection. On se souvient, sans nul doute, des prodiges d'agilité et de souplesse qu'il réalisait, il y a quelques années à peine, à l'Académie royale de musique, à l'époque eu l'Académie royale de musique professait encore quelqu'amour pour le ballet. Eh bien ! cette agilité et cette souplesse, *Zingaro* nous les a rendues plus surprenantes, s'il est possible. On pourrait écrire un volume, et n'avoir cependant pas tout dit encore, si l'on entreprenait d'analyser le talent de Perrot car aucune qualité ne lui manque. Il s'enlève comme une plume, il exécute les difficultés les plus incroyables avec une assurance quasi-fabuleuse, et en même temps il est simple, il ne contracte ni

---

[1] *Le Ménestrel*, 24 octobre 1847, année 14, n° 47.
[2] *L'Indépendant*, 20 juillet 1843.

> ses jambes ni son visage, il ne fait pas le moindre effort. Danser, pour lui, est aussi facile que marcher est facile pour un autre. La pirouette et l'entrechat à six sont pour lui de vrais enfantillages, et il s'en acquitte sans jambe, pour ainsi dire ; sans préjudice de l'énergie et de la vigueur, de la netteté d'exécution qu'il possède à un aussi haut degré que qui que ce soit au monde. Aussi n'y a-t-il qu'une voix à toutes les représentations de *Zingaro*, pour se demander comment un artiste de cette force n'est point, en compagnie de sa femme[1], intronisé à l'Opéra.
> Je ne peux pas oublier d'ajouter que Perrot ne s'est pas fait applaudir, dans *Zingaro*, seulement pour sa danse, mais encore pour sa pantomime. Il joue son rôle de muet avec une intelligence et une finesse au-dessus de tout éloge. Sa physionomie et ses gestes ont secondé sa danse avec une harmonie telle, que l'on ne savait, en le voyant l'autre jour, lequel il fallait le plus admirer en lui de l'acteur ou du danseur. – Voilà donc Perrot qui a renouvelé glorieusement connaissance, après une absence trop longue, avec le public parisien. Espérons, maintenant, que le théâtre de la Renaissance saura mieux le retenir parmi nous, que ne l'a su l'ancienne administration de l'Académie royale de musique, et que nous aurons bientôt à constater la naissance heureuse de quelque frère de Zingaro[2].

Cette longue citation montre que Perrot était un danseur virtuose et un excellent pantomime, reconnu comme tel par le public, et donc que la danse masculine avait un public capable d'apprécier et de témoigner de son excellence.

Après Perrot, avant Saint-Léon, Lucien Petipa[3] parvint aussi à séduire les critiques les plus hostiles aux danseurs, et notamment Théophile Gautier ou Gérard de Nerval. Il "est le premier de nos danseurs dans la haute danse", écrit ce dernier en 1845[4]. Lucien Petipa fut le chorégraphe de *Sacountala* dont le livret avait été écrit par Gautier, après avoir été l'interprète principal de deux ballets du même auteur, *Giselle* et *La Péri*.

Évoquant un pas de *Lady Henriette* ou *la Servante de Greenwich*, *L'Indépendant* estime que :

> Petipa le danse d'ailleurs avec une élasticité, une grâce, une élévation qui donneraient du prix à l'œuvre chorégraphique la plus médiocre. Ajoutons que ce danseur ne se distingue pas moins comme mime dans le rôle de Lyonnel, et qu'il joue avec infiniment de talent les parties dramatiques de ce rôle[5].

On note que la grâce, l'élévation, la souplesse, l'agilité, demeurent comme auparavant des caractéristiques du bon danseur ; il se distingue encore pour certains

---

[1] Il s'agit de Carlotta Grisi, femme et élève de Perrot.
[2] J. CS.-AS. *La France musicale* 8 mars 1840, année 3, n° 26, p. 105.
[3] Lucien Petipa (1815-1898) fut engagé à l'Opéra en 1839 et devint premier sujet jusqu'en 1862. Il réalisa quelques chorégraphies de ballet, dont *Sacountala* en 1858. Il succéda comme maître de ballet à Joseph Mazilier en 1860. Il était le frère aîné de Marius Petipa. Il fut renvoyé en 1868, après un accident de chasse dont il ne s'était pas remis.
[4] G. de NERVAL, *La Presse*, 18 août 1845, Œuvres complètes, vol. 1, p. 991.
[5] B. DAVONS, *L'Indépendant*, 25 février 1844.

critiques par l'élégance et la noblesse, qualités demeurant comme des vestiges de la danse des "anciens temps", référence à la "danse noble", et que des journaux plus conservateurs en matière d'esthétique, comme *L'Indépendant*, vont avoir tendance à privilégier : "Petipa si excellent et si élégant danseur"[1], "Petipa, noble et élégant"[2]. Une qualité apparaît, peut-être à relier aux qualités d'interprétation sensibles exigées du danseur romantique comme aux subtilités de la pantomime, l'intelligence : "Petipa a aussi une grande part dans le succès de Giselle ; c'est un danseur plein de goût et d'intelligence."[3]

Le troisième grand nom de l'époque est Arthur Saint-Léon (1821-1870), qui fit ses débuts de danseur en 1835 et poursuivit une brillante carrière essentiellement à l'étranger. Il succéda à Jules Perrot comme maître de ballet des Théâtres impériaux en Russie à partir de 1860. De 1863 à 1870, la saison étant très courte en Russie, il se partagea entre Saint-Pétersbourg et l'Opéra de Paris, où il était maître de ballet. Théophile Gautier remarque, après sa prestation dans *La Fille de marbre*, en 1847 : "Saint-Léon a surpris par la hardiesse nerveuse de sa danse et la force avec laquelle il s'enlève : il a su se faire applaudir, ce qui n'est pas aisé, dans un temps où la danse virile n'est pas en faveur."[4] Saint-Léon était également un violoniste de talent. Comme chorégraphe, il a créé plus de cent quarante ballets. Soucieux de théorisation à l'exemple des maîtres de ballet des siècles précédents, il rédigea *De l'état actuel de la danse* en 1853. Il inventa aussi un procédé de notation de la danse, la sténochorégraphie[5]. La reconstitution du "pas de six" (pour cinq danseuses et un danseur) de *La Vivandière*, ballet chorégraphié par Saint-Léon avec Fanny Cerrito, a permis à Pierre Lacotte de rétablir quelques vérités au sujet de la danse masculine en 1844, démontrant sa virtuosité :

> Quant à la variation de l'homme, que Saint-Léon avait composé et qu'il dansait lui-même, elle est d'une difficulté folle. On mesure ce que pouvait être la technique, trop souvent sous-estimée, des grands danseurs de ce temps-là. Pour triompher dans le siècle d'or de la ballerine, un Jules Perrot ou un Saint-Léon devaient accomplir des prodiges de virtuosité[6].

De façon générale, les commentateurs et critiques marquent une distinction

---

[1] *L'Indépendant*, 7 avril 1846.
[2] D. [DAVONS], *L'Indépendant*, 14 juillet 1846.
[3] *La France musicale*, 25 juillet 1841, année 4, p. 262.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 25 octobre 1847.
[5] Voir la thèse de G. ASARO, *L'Éphémère qui se veut éternel*… .
[6] P. LACOTTE, cité in J.-P. PASTORI, *Pierre Lacotte - Tradition*, p. 89.

entre les qualités de danseur (ou danseuse) au sens strict, et les qualités de pantomime ; pour beaucoup, il importe d'exceller dans les deux registres : Petipa est ainsi "applaudi comme mime et comme danseur"[1], "Petipa et Coralli se distinguent toujours de leurs camarades, comme danseurs et comme mimes."[2]

Toutefois, on note que les partisans de l'ancienne école, comme le chroniqueur de *l'Indépendant* par exemple, privilégient chez l'homme qui danse le "danseur", par rapport au mime : "Petipa, sauf la multiplicité de ses gestes, est fort convenable dans le rôle de Télémaque, quoique nous le préférions comme danseur que comme mime."[3] À l'inverse, nous verrons que les "modernes" tolèreront le mime, quand ils exècrent le danseur. En 1855, on peut encore lire une critique élogieuse de Mérante, dans *La Fonti*, mais comme souvent, tout en décrivant les prouesses de danse accomplies par le danseur, le critique insiste plutôt sur son talent de comédien : "Mérante a déployé, dans ce colin-maillard chorégraphique, de véritables qualités de comédien. Il faut le voir tour à tour jouant la pudeur effarouchée ou échappant aux poursuites dont il est l'objet par un entrechat prodigieux d'élévation ou un grand écart à enjamber la salle ! "[4]

Enfin, pour l'ensemble de la critique, l'excès de démonstration technique est un défaut chez le danseur, et sur ce point, Davons et *L'Indépendant* rejoignent Janin et le *Journal des débats* ; je n'ai pas trouvé de tel reproche concernant les danseuses, dont on apprécie au contraire le plus souvent la virtuosité, même gratuite. Du côté des danseurs, Lucien Petipa est souvent critiqué à cet égard. "Si Petipa voulait être plus simple et moins viser à l'effet, il serait tout à fait bien placé dans le rôle d'Achmet. Le mieux est l'ennemi du bien ; soit comme mime, soit comme danseur, Petipa veut toujours faire le mieux"[5], "Petipa s'est surpassé ; nous lui reprocherons seulement de vouloir trop bien faire."[6] Il faut toutefois sans doute distinguer le goût affiché par les critiques autorisés, et celui du public, qui apprécie toujours la virtuosité ; et Petipa enthousiasmera encore ce public par sa technique dans *Sacountala* en 1858. Les réticences concernant l'excès de démonstrations virtuoses sont à considérer dans le cadre de l'Académie royale, fleuron de la culture de la monarchie de Juillet, qui se doit de présenter des œuvres raffinées, témoignant d'un sens du juste milieu et de modération, à l'image du régime en place. L'exhibition de performances masculines ne

---

[1] *Le Ménestrel*, 30 juillet 1843.
[2] *L'Indépendant*, 26 janvier 1843.
[3] D., *L'Indépendant*, 11 août 1844.
[4] B. JOUVIN, *Le Figaro*, 14 janvier 1855.
[5] B. D., *L'Indépendant*, 20 juillet 1843.
[6] B.D., *L'Indépendant*, 6 juin 1844.

convient pas à la dignité du lieu ; elle correspond davantage aux théâtres secondaires et du Boulevard, et à un public plus populaire.

Dans un de ses rares articles favorables à un danseur, Jules Janin rend hommage à Guerra, pour son intelligence à ne pas faire preuve de trop de virtuosité :

> C'était la seconde fois que M Guerra dansait sur le théâtre de l'Opéra. […] Nous l'avions vu l'avant-veille, dans *la Sylphide*, […] Cette première fois, Gerra a trop voulu nous étonner ; il s'est livré à des gambades fort bien faites et à d'admirables tours de force qui n'ont guère produit d'effet sur des spectateurs habitués aux tours de force et aux gambades. M. Guerra est certainement le plus intrépide faiseur de pirouettes de l'Europe ; mais ces pirouettes le font trop ressembler à un derviche-tourneur. Il a donc été ce jour-là passablement ridicule ; mais, chose étrange ! il comprit tout de suite qu'il n'avait eu aucun succès, et le lendemain il est redevenu un danseur raisonnable. Il a dansé avec beaucoup de calme et d'esprit un très joli pas de sa composition qui ferait honneur aux plus illustres chorégraphes. Comme il ne tournait plus sans cesse sur lui-même, on a trouvé qu'il était ce qu'il est en effet, un jeune homme d'une figure agréable, d'un geste intelligent ; ceux qui ont vu danser Vestris, quand Vestris avait des jambes, disent que Guerra a tout à fait les jambes de Vestris. Il a donc réussi complètement le second jour, pour avoir compris qu'il n'avait pas réussi d'abord[1].

Outre le témoignage apporté sur le goût du public, cet extrait montre un Jules Janin beaucoup plus attentif à observer la danse qu'il ne le prétend habituellement.

Ainsi, la lecture de la presse jusque dans les années 1840 atteste de la présence de bons, voire d'excellents danseurs. Toutefois, ils sont en nombre moins important que dans la période précédente, faute de rôles masculins. Les ballets sont conçus pour mettre les danseuses en valeur, y compris dans des rôles travestis, et les danseurs y ont peu de place, si ce n'est dans des rôles de pantomimes et comiques.

Certains critiques regrettent cet "abus" :

> Voici présentement venir *Leida ou la Péri* de notre collaborateur et ami Th. Gautier. […] on avait eu, nous ne nommons personne, l'idée au moins singulière de ne vouloir admettre qu'un seul homme, M. Petipa, dans ces tableaux chorégraphiques ; depuis, l'abus a été signalé et M. Mabille a obtenu un pas[2].

De rares voix en appellent au retour des danseurs :

> Les débuts du danseur Grenier, au théâtre de Toulouse, ont eu les plus heureux résultats. […] Espérons qu'après son engagement à Toulouse, M. Grenier nous reviendra et qu'il nous montrera son talent de mime et de danseur. Ce serait une précieuse acquisition pour notre opéra si pauvre

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 7 novembre 1836.
[2] Le Chroniqueur, *La France musicale*, 25 juin 1843, année 6, p. 211.

en danseurs distingués[1].

> […] la Cerrito revint à Londres, y obtint de nouveaux triomphes, et finit par s'y marier à M. Saint-Léon, qui vient de nous montrer que le danseur proprement dit n'était pas mort, et qu'en tous cas il se chargerait de le ressusciter[2].

Mais il n'est plus de bon ton de valoriser les danseurs, même si un Berlioz, par exemple, semblera plus tard s'en étonner, tout en entérinant leur peu d'importance : "Il est convenu qu'on ne doit jamais louer les danseurs hommes ; pourtant, puisque les danseurs sont nécessaires, ne fût-ce que pour aider aux *élévations* des danseuses, pourquoi, quand ils ont d'ailleurs un talent réel, comme Chapuis, ne pas signaler ce talent ? "[3] La plupart des journalistes et littérateurs condamnent le danseur et se félicitent de l'appauvrissement en talents masculins, souvent sans s'expliquer davantage ; le critique de *l'Indépendant*, écrit ainsi à l'occasion de l'engagement du danseur Guerra : "C'est une bonne acquisition pour l'Opéra, qui est plus riche en danseuses qu'en danseurs, ce dont nous le félicitons."[4] Sans plus développer, Alexandre Dumas, relatant son voyage à Florence, regrette la présence, encore importante en Italie, des danseurs :

> Malheureusement, le danseur est encore fort à la mode dans les ballets de la Pergola, et il ne le cède aux femmes ni en mines gracieuses ni en pirouettes prolongées ; c'est peut-être très beau comme art, mais c'est certainement fort laid comme réalité[5].

L'un des seuls mérites que les critiques trouveront à *La Volière*, ballet de Thérèse Elssler créé à l'Opéra en 1838, sera l'absence totale de danseur. En effet, les rôles masculins sont cantonnés à la pantomime :

> On n'y voit pas un danseur prendre son élan du fond du théâtre, et venir rebondir sur le devant de la scène ; puis, toupiller sur lui-même, jeter ses jambes en avant, en arrière, et, transformant le parquet en tremplin, s'élever pour retomber avec plus ou moins de grâce[6].

> […] et nous louerons tout d'abord Mlle Thérèse Elssler du bon goût qu'elle a eu de ne point donner de pas aux acteurs mâles de son œuvre chorégraphique […]. Nous avons été dispensés de cet ennui à la représentation de *La Volière*[7].

---

[1] *Le Ménestrel*, 6 septembre 1840.
[2] *Le Ménestrel*, 24 octobre 1847.
[3] H. BERLIOZ, *Le Journal des débats*, 8 mars 1862.
[4] *L'Indépendant*, 6 novembre 1836.
[5] A. DUMAS, *La Revue de Paris*, 1841, série 3, tome 26, p. 172.
[6] *L'Indépendant*, 10 mai 1838.
[7] T. GAUTIER, *La Presse*, 7 mai 1838.

> […] le ballet de *La Volière* a même sur tous les autres cet avantage que les hommes n'y dansent point, et que les sœurs Elssler y dansent toutes les deux souvent et longtemps[1].

3. Un homme n'a plus le droit de danser

3.1 Un revirement dans la critique

La *Revue et Gazette musicale de Paris* évoquait "la critique moderne, prévenue de cette idée qu'en général la danse de théâtre ne convient pas aux hommes, ou plutôt que les hommes n'y conviennent pas"[2]. Ce sont en effet les commentateurs modernes, les nouveaux arrivés dans la presse, représentant la jeunesse romantique et l'élite littéraire, Jules Janin et Théophile Gautier en tête, qui, tranchant sur tous les écrits précédents, ont d'emblée affirmé et réaffirmé que "les hommes n'y conviennent pas", c'est-à-dire que des êtres de sexe masculin, "des hommes faits à l'image de Dieu" écrit Janin[3], ne peuvent pratiquer la danse sans y perdre leur identité, devenir "une affreuse danseuse du sexe masculin"[4] selon le même, et qu'en tout état de cause, pour sauvegarder l'ordre social et les règles de l'esthétique, "un homme n'a pas le droit de danser"[5]. "Pour nous, un danseur est quelque chose de monstrueux et d'indécent que nous ne pouvons concevoir"[6], affirme de son côté Théophile Gautier.

La "critique moderne", appartient au cénacle romantique qui fréquente assidûment l'Opéra, fait et défait les réputations ; issus du monde des lettres, ses rédacteurs se positionnent d'emblée à un niveau supérieur dans la critique du tout-Paris intellectuel (les critiques musicaux leur reprocheront d'ailleurs leur manque total de connaissances musicales). Certains, Jules Janin plus particulièrement, soutiennent les valeurs de la monarchie de Juillet (ce qui ne les empêche pas de critiquer l'embourgeoisement de la société). Les écrits de ce cénacle sont le reflet d'une évolution certaine des mentalités, mais contribuent aussi fortement à la forger. Ils ont davantage précédé le mouvement de discrédit des danseurs qu'ils ne l'ont suivi, posant leurs assertions et formules lapidaires comme dogmes et faits avérés, formulant peut-être clairement les ressentis encore vagues du public masculin. Rappelons que Janin comme Gautier se sont largement exprimés dans les feuilletons de deux des journaux les plus importants : *Le Journal des débats* pour Jules Janin (à partir de 1830) et *la*

---

[1] G. de NERVAL, *La Presse*, 21 mai 1838.
[2] *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 5 juin 1836, volume 3, p. 193.
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[4] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.
[5] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833.
[6] T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838.

Presse pour Théophile Gautier (à partir de 1836).

On se souvient de la formule de Janin, en 1832 : "Retenez bien ceci, sauf a subir les développements plus tard : *En tout état de cause, je ne reconnais pas à un homme le droit de danser en public*."[1] Des développements, les lecteurs du *Journal des débats* en subiront de nombreux, autour de cette idée : un homme n'a plus le droit de danser. Les débuts de Carey à l'Opéra, en 1834, sont l'occasion d'une véritable profession de foi pour Janin, qui feint, en habile manipulateur, de se faire l'écho à la fois d'une opinion générale depuis longtemps acceptée – un homme ne saurait danser -, et d'un constat – il n'y a plus de danseur dans les créations actuelles : "Depuis longtemps les hommes ne dansent plus guère à l'Opéra, on a aboli les hommes."[2] Dans cet article, et sous les effets de style, l'ironie, les digressions destinées à séduire le public et à augmenter le nombre de lignes, Jules Janin fournit des clés importantes pour comprendre comment esthétique et idéologie se nouent pour amener à la conclusion que les hommes ne conviennent pas à la danse.

Je citerai tout d'abord un long extrait de ce feuilleton, consacré aux "débuts de Mlle Louise Ropiquet et de M. Carey", le 10 mars 1834 ; j'analyserai par la suite différents éléments de ce discours particulièrement riche, qu'il importe ici de replacer dans leur ensemble.

> Quant à M. Carey, c'est autre chose. M. Carey est un danseur ; et vous concevez quel a du être notre désappointement à nous tous qui pensions qu'il n'y avait plus de danseurs, quand nous avons vu sur l'affiche, en grosses lettres : *Pour les débuts de M. Carey*. J'avoue que, pour ma part, cette peu flatteuse annonce m'a chagriné vivement. – Quoi donc ! il y a encore des danseurs ! on en fait encore ! Il y a encore des hommes faits à l'image de Dieu qui consentent à passer leur vie à battre des entrechats, à croiser leurs mains et leurs pieds d'après certaines règles convenues ! Pourtant il nous semble que depuis longtemps il était décidé dans le public qu'un homme n'avait plus le droit de danser ; que la danse appartenait seulement aux femmes, aux jeunes et aux belles femmes, parce qu'elles seules elles sont légères, parce qu'elles seules elles sont riantes, parce qu'elles seules elles supportent la dentelle et la soie, la broderie et la gaze, les bas à jours et les fleurs, le soulier de satin et les bras nus ; parce qu'elles seules nous disent quelque chose quand elles sont en l'air ; parce qu'à tout prendre, la danse, pour une femme qui est belle et qui n'est que cela, qui n'a ni voix pour chanter, ni esprit pour jouer la comédie, ni intelligence pour comprendre le grand art, est un moyen charmant et assuré de montrer qu'elle est belle, qu'elle est tout à fait belle ; de montrer sa beauté dans tout son éclat, sa grâce dans toute sa volage fraîcheur, sa belle taille et son beau visage, dans tout ce qu'elle a de légèreté, dans tout ce qu'il a de fraîcheur. La danse n'est donc que le moyen le plus charmant et le plus moral que possède une

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 27 juin 1832.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.

femme pour prouver à tous qu'elle est belle ; mais un homme ! Un homme, cela n'est pas beau. Cela est tout plat ou tout ventre ; cela a la peau rude, et jaunâtre et ridée ; cela a de grosses mains rouges et communes; cela a le nez mal fait, la bouche grande, les yeux ronds, le cheveu rare et revêche ; et parmi les hommes très laids il faut mettre au premier rang un homme qui danse.

Autant la danse forme bien une femme, autant elle déforme un homme. Quand la danse prend un homme, elle lui brise les reins, elle courbe sa poitrine, elle arrondit ses bras, elle aplatit ses pieds, elle sténographie sur son visage le plus fade et le plus niais sourire, elle grandit son col outre mesure, elle jette à ses jambes un embonpoint factice et flottant qui fait mal à voir ; à mon sens, après le supplice d'entendre une femme qui chante faux, le plus grand supplice c'est de voir un homme qui danse bien ; cela est affreux ; d'autant plus qu'un homme qui danse ne sait que danser ; la danse, c'est sa vie, il n'y a plus de remède, c'est comme s'il était paralysé ; il faut donc le supporter tel qu'il est. Voilà pourquoi depuis si longtemps nous subissons en silence tous les danseurs de vieille date qui sont à l'Opéra. Nous avons considéré ces Messieurs comme s'ils étaient dans leurs domaines, comme s'ils étaient chez eux ; nous n'avons pas voulu les troubler dans leur paisible possession. Ils étaient dans leurs droits, ceux-là ; ils avaient commencé ce qu'on appelle *leur art*, à l'instant où toute l'Europe croyait encore aux danseurs. Nous les laissions donc vivre et danser tout à leur aise, à condition cependant qu'on les fit danser le moins possible. On sait si notre volonté a été exaucée ! Depuis longtemps les hommes ne dansent plus guère à l'Opéra, on a aboli les hommes. Dans *Robert-le-Diable* il n'y a pas un seul homme qui danse et le ballet est charmant. Dans le deuxième acte de *la Sylphide*, il n'y a pas un seul homme qui danse, et le ballet est charmant. Dans *la Révolte des Femmes*, ce qui a fait le grand succès de cette invention anacréontique du bon signor Taglioni, c'est que les femmes y remplissent le rôle des hommes jusqu'au : *portez ! arme !* inclusivement. Quel est le ballet qui ait réussi dans lequel on ait fait danser des hommes ? Dans *la Tentation* le plus bel acte est sans contredit l'acte du sérail, dans lequel il n'y a pas un homme qui danse.

Vous invoquerez, il est vrai, le bal de *Gustave*. Mais si dans le bal de Gustave, il y a beaucoup d'hommes qui dansent, remarquez, je vous prie, que tous ces hommes sont habilement déguisés, et que d'ailleurs le spectacle est tellement arrangé qu'il peut comporter toutes sortes de monstres. Voilà où en est le ballet de l'Opéra, les hommes sont supprimés, et cependant, par Apollon ! jamais ballet n'eut plus de succès et ne fut plus suivi. La danse à l'Opéra est devenue un plaisir populaire, depuis qu'on n'y voit plus que des femmes. D'où vous pouvez juger quel a été notre désappointement à nous tous quand nous avons vu qu'on faisait débuter sérieusement un jeune danseur. Notre chagrin a été d'autant plus grand, qu'on disait autour de nous que ce jeune homme donnait des espérances. Mais grand Dieu ! que voulez-vous que nous fassions de ces espérances ? Mieux valait dire, ce jeune homme *nous menace* d'être un panseur [sic].

Vous sentez bien que je ne prendrai pas sur moi de dire pourquoi et comment M. Carey donne de grandes espérances. En fait de danseurs, je trouve qu'ils dansent tous aussi bien, qu'ils sont tous aussi légers, aussi gracieux, aussi aimables les uns que les autres. Quand j'en vois un, dont je suis obligé de parler par hasard, je demande à ceux qui s'y connaissent encore (des gens d'avant 89 pour la plupart), que pensez-vous de ce Monsieur qui est danseur ? Je dois dire que la réponse

> qu'on m'a faite a été favorable à M. Carey. Celui qui s'y connaît pour moi à l'Opéra, il y en a comme cela trois ou quatre qui portent des ailes de pigeon, a généralement trouvé que la danse du débutant était *élevée et hardie*, mais, a-t-il ajouté en même temps, *il a la cuisse et le mollet musculeux et extrêmement saillants*. On ne m'a pas dit autre chose de M. Carey[1].

À titre comparatif, rappelons les quelques mots consacrés au même danseur par Castil-Blaze :

> Mlle Taglioni a dansé un pas avec Carey, jeune virtuose dont les débuts ont été fort brillants ; Carey, bien pris dans sa taille, est leste, gracieux, et promet un digne émule de Perrot qu'il a déjà remplacé plusieurs fois dans le fameux pas de *la Révolte*[2].

3. 2 Un double discours

Avant d'examiner la façon dont les mutations politiques et sociétales se sont articulées avec l'esthétique moderne du ballet romantique pour aboutir à la stigmatisation du danseur, nous pouvons mettre en évidence la composante idéologique de ce rejet du danseur. Chez Janin et chez Gautier, l'idéologie se signale en tant que telle par la juxtaposition de deux discours. D'un côté l'affirmation réitérée que "le danseur", entité paradigmatique, n'a pas lieu d'être ; et s'il est, qu'il est un monstre. De l'autre, des appréciations tout à fait élogieuses sur certains danseurs en particulier, qui servent même souvent de contre modèle au danseur générique.

Dans le texte précédent, contrairement à d'autres critiques comme Castil-Blaze, Janin ne livre jamais une impression personnelle sur Carey. Il feint, en dernier ressort, de s'en remettre à une opinion autorisée "favorable à M. Carey", qui "a généralement trouvé que la danse du débutant était *élevée et hardie*"[3]. Il se refuse à individualiser les danseurs : "En fait de danseurs, je trouve qu'ils dansent tous aussi bien, qu'ils sont tous aussi légers, aussi gracieux, aussi aimables les uns que les autres."[4] Peu importe finalement qu'un danseur soit excellent ou mauvais, puisque c'est une question de principe : un homme n'a pas le droit de danser en public. Jules Janin dissocie ses affirmations à portée politique sur "le" danseur de ses appréciations sur "des" danseurs. Autant il est de mauvaise foi dans le premier cas, autant il s'efforce de se montrer honnête dans le second. Il se refuse à donner un avis sur Carey, mais ne lui reproche rien (hormis le fait d'être danseur), de même pour Jules Perrot en 1833, auquel il dénie

---

[1] Jules JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834. Débuts de Mlle Louise Ropiquet et de M. Carey.
[2] XXX (Castil-Blaze), *Le Constitutionnel*, 5 mai 1834.
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[4] *Ibid*.

toute personnalité, autre que celle de "danseur" :

> Un très petit évènement s'est passé à l'Opéra : c'est la rentrée de M. Perrot. Je suis allé le voir danser une bonne fois pour toutes, j'ai voulu le voir danser sans Mlle Taglioni, et sans Mlle Dupont, et sans Mlle Noblet, tout seul enfin. Je l'ai donc vu, et vraiment, bien que je sois un habitué de l'Opéra, c'est la première fois que je l'ai vu danser, c'est la première fois que je me suis appliqué à le voir. Hélas ! malgré toute ma bonne volonté, je n'ai encore vu cette fois qu'un danseur. M. Perrot est un homme très léger, il est vrai ; mais voilà tout. Il saute en l'air, puis il retombe, moins lourdement qu'un autre homme, mais pas autrement. Ce qu'il fait ne signifie ni plus ni moins que ce que font les autres danseurs. Cela est vague, cela ne dit rien, cela n'apprend rien, cela ne prouve rien, cela ne plait pas, cela fatigue, cela ennuie. Un homme n'a pas le droit de danser[1].

Quelques mois plus tard, le critique reconnaît son talent :

> […] il danse comme [Marie Taglioni], il est léger comme elle, il est charmant : on oublie que c'est un danseur, on oublie que c'est un homme. Je ne crois pas que les plus anciens et les plus acharnés louangeurs de Vestris aient jamais vu danser Vestris comme a dansé Perrot ; il faut que Perrot ait grandement bien dansé pour que je parle ainsi de lui[2].

Pourtant, en 1835, le préjugé l'emporte de nouveau :

> Dansait-il bien ou mal, était-il lourd ou léger, laid ou beau, gros ou mince, jeune ou vieux ? je n'en sais rien ; je sais seulement que c'était un danseur. Il avait le corps d'un danseur, les cuisses d'un danseur, les jambes d'un danseur, les bras d'un danseur. Il dansait comme un danseur, il souriait comme un danseur, c'était tout à fait, entièrement, complètement, c'était absolument un danseur. Aussi l'ai-je trouvé le mieux du monde, plein d'avenir, et je ne lui ai trouvé que ce léger défaut, c'est d'être un danseur ! [3]

Quand le même Jules Perrot triomphe dans l'opéra-ballet *Zingaro* au Théâtre de la Renaissance en mars 1840, Jules Janin est conquis. Mais il commence cependant par consacrer une colonne de sa chronique à démontrer que la danse est incompatible avec le sexe masculin, pour enchaîner sur l'éloge dithyrambique du danseur :

> Et bien ! donc, plus ceci me paraît une vérité à tout jamais démontrée, et plus vous pouvez m'en croire, ce Perrot est le plus admirable danseur qui se puisse voir. C'est une légèreté incroyable, même pour ceux qui ont vu de plus près son excellentissime légèreté Mlle Taglioni ! Ce Perrot, qui était déjà le maître de l'Opéra quand il l'a quitté, nous l'avons cependant laissé partir sans trop nous plaindre ; nous lui avons dit même avec quelque plaisir – *Bon voyage*, tant les danseurs nous faisaient peur ; mais aujourd'hui, ce même danseur a fait des progrès merveilleux ; il nous est revenu, mime excellent, tête supportable, ingénieux maître de ballet ; il a réussi au dessus de tout ce que nous pourrions dire[4].

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 6 décembre 1833.
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 9 février 1835.
[4] J. JANIN, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

De la même façon, Théophile Gautier oscille entre une objectivité de critique qui lui fait rédiger des propos élogieux sur certains danseurs dont il reconnaît le talent : Jules Perrot ou Lucien Petipa principalement, et une conception dogmatique qui lui fait affirmer que le danseur est comme naturellement répugnant, c'est-à-dire, par définition et par nature, ne pouvant incarner la danse, par définition et par nature, féminine. L'éloge apporté à un danseur particulier, décrit comme une anomalie, paraît une concession à la règle générale, qu'il ne fait que confirmer : "Quant à M. Petipa, il n'a contrarié en rien le plaisir du public ; il n'a pas été trop répugnant pour un homme."[1] Critiquant le même spectacle, *Zingaro*, il procède exactement de la même façon – schizophrénique – que Janin. Il loue longuement la danse de Perrot :

> […] il n'avait pas encore dansé que son succès était déjà certain à voir l'agilité moelleuse, le rythme parfait, la souplesse du mouvement de la pantomime, il n'était pas difficile de reconnaître Perrot l'aérien, Perrot le sylphe, la Taglioni mâle !
>
> […] Perrot y déploie une grâce, une pureté, une légèreté parfaites : c'est de la mélodie visible, et si l'on peut parler ainsi, ses jambes chantent très harmonieusement pour les yeux[2].

Il souligne que le danseur "n'avait en aucune manière cet air fade et douceâtre qui rend les danseurs si généralement insupportables"[3]. Mais il se justifie immédiatement :

> Ces éloges sont d'autant moins suspects de notre part que nous n'aimons pas le moins du monde la danse des hommes : un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre ; nous n'avions jusqu'à présent pu supporter que les mazurkas, les saltarelles et les cachuchas. Perrot nous a fait revenir de notre prévention. À l'exception de Mabille et de Petipa, les danseurs de l'Opéra sont faits pour encourager l'opinion qui ne veut admettre que des femmes dans le corps de ballet[4].

On remarquera que pour les deux critiques, la référence absolue en matière de danse demeure cependant Marie Taglioni. Toutefois, qualifier Perrot de "Taglioni mâle", peut être un compliment à double tranchant, à une époque où être comparé à une femme, fut-elle adulée et talentueuse, n'est pas particulièrement gratifiant pour un homme.

3.3 Aux marges de la danse

Il y a danseur et danseur, et tous ne sont pas stigmatisés de la même façon. Les danseurs spécialisés dans la pantomime ou les acrobaties, les comiques, les danseurs

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 1er juillet 1839.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 2 mars 1840.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.

de caractère[1] et les danseurs "exotiques", comme les danseurs espagnols, bref, ceux qui ne sont pas vraiment danseurs au sens de "danseurs de ballet", bénéficient de l'indulgence de la critique moderne. "[…] nous n'avions jusqu'à présent pu supporter que les mazurkas, les saltarelles et les cachuchas"[2], écrit Théophile Gautier, et plus loin : "Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre."[3] Il sera particulièrement séduit par les danseurs espagnols : "Le senor Camprubi est aussi agréable à voir danser qu'une femme, et cependant il conserve à ses poses un air héroïque et cavalier qui n'a rien de la niaise affèterie des danseurs français"[4]. Il en tire même un argument pour faire montre d'indulgence à l'égard de Lucien Petipa : "Il est jeune, assez bien de visage, et a quelque chose de l'élégance cambrée du danseur de Dolorès."[5] Il admire le talent de danseur de Saint-Léon, mais souhaite le voir autrement que comme simple danseur :

> Outre ses talents de chorégraphes et de danseur, Saint-Léon joue du violon d'une manière toute magistrale, à ce que disent les personnes qui l'ont entendu. Il serait facile, ce nous semble, de trouver une action qui nous le montrât comme danseur et comme virtuose[6].

Ailleurs, Théophile Gautier précise ce qu'il attend d'un homme :

> Autant les jongleurs, les équilibristes, les athlètes et autres faiseurs de tours et de sauts périlleux, dans le genre d'Auriol, de Lawrence ou de Redisha, nous amusent et nous réjouissent, autant les danseurs *nobles*, les danseurs *gracieux* nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la seule grâce permise à l'homme. Mazurier était adorable, M. Frémolle est révoltant[7].

Auriol, Lawrence et Redisha étaient clowns du Cirque Olympique, Mazurier, qui n'a jamais été à l'Opéra, était plus acrobate que danseur, rendu célèbre par son interprétation de *Jocko* ou *le Singe du Brésil* au théâtre Saint-Martin et Frémolle était danseur à l'Opéra. On constate que les artistes qui trouvent grâce aux yeux de Gautier exerçaient tous dans des théâtres et dans des registres populaires où le burlesque et la virtuosité corporelle étaient de mise. De l'Opéra, Gautier épargne le danseur Elie, en raison du caractère comique de ses interprétations : "Tout cela est entremêlé du comique désespoir d'Élie, cet excellent mime, que la maigreur élégiaque et plaintive de

---

[1] Le caractère comprenait à la fois des danses d'origine étrangères stylisées, et des danses comiques. En 1820, Blasis précise : "Les danses de caractère les plus connues sont : la Provençale, le Boléro, la Tarentelle, la Russe, l'Écossaise, l'Allemande, la Tyrolienne, la Cosaque, la Fourlane, etc. Le pas Chinois, les pas de Sabotiers, l'Anglaise, les pas de Caricatur, etc. sont du bas comique." C. BLASIS, *Traité de l'art de la danse*, p. 132 (note 7).
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 2 mars 1840.
[3] *Ibid*.
[4] *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, *Œuvres complètes - Critique théâtrale*, tome 1, pp. 61-62.
[5] T. GAUTIER, *La Presse*, 1er juillet 1839.
[6] T. GAUTIER, *La Presse*, 25 octobre 1847.
[7] T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838.

ses mollets fait repousser de toutes les jeunes filles qu'il courtise avec une inépuisable patience."[1] Il épargne aussi Joseph Mazilier (1797-1868), engagé tout d'abord comme mime à la Porte Saint-Martin en 1825, puis entré à l'Opéra en 1830, et qui se consacrera rapidement plutôt à la chorégraphie. Mazilier est décrit par la presse comme "mime intelligent"[2], parfois aussi comme "danseur médiocre, mais mime intelligent"[3] et échappe en partie à la stigmatisation des danseurs, précisément en raison de cette médiocrité. Théophile Gautier le qualifiera même d' "homme intelligent et bon danseur, qualités qui vont rarement ensemble"[4], et Jules Janin constate, magnanime : "[Mazilier], qui est un mime intelligent, a fait de son mieux ; mais il est trop peu svelte pour courir ainsi, sans se reposer et pendant deux actes, après Mlle Taglioni."[5] Jules Janin partage l'intérêt de Théophile Gautier pour les mimes, il est l'ardent défenseur de Deburau qui exerce aux Funambules, auquel il consacre un livre[6].

Pour résumer, le domaine qui devient incompatible avec la masculinité est donc celui de la danse "pure", de la danse romantique qui s'épanouit à l'Opéra. L'importance du rapport à la langue et à la narration apparaît évidente, si l'on considère que nul ne contestera la légitimité des comédiens, ni surtout des chanteurs, quel que soit leur registre, noble ou populaire, de l'opéra au vaudeville, et que la pantomime demeure tolérée pour les hommes à l'Opéra. Mais la danse qui est perçue comme nouvelle forme de poésie, "la poésie des mouvements et la mélodie du corps"[7], comme l'écrivait Lamartine, ne peut plus, ou pour être plus exacte, ne doit plus, être incarnée par un homme.

Ce seul facteur ne suffit pas à expliquer la répugnance à l'égard des danseurs et la véritable campagne médiatique menée contre eux, ni pourquoi le funambule, l'acrobate, le clown, le danseur de caractère ou exotique, dont les expressions n'entretiennent le plus souvent aucun rapport avec une quelconque narration, ne soulèvent pas la même répugnance que le danseur de ballet. Derrière des questions esthétiques qui opposent danse noble et danse romantique, danse et pantomime, narration et poésie, ou encore Opéra et théâtres secondaires, se trouvent des questions

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 16 octobre 1837 ; voir aussi la critique du ballet *Les Mohicans*, *La Presse*, 11 juillet 1837.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 23 septembre 1836.
[3] *L'Indépendant*, 25 septembre 1836.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 28 janvier 1839.
[5] *Le Journal des débats*, 23 Septembre 1836.
[6] J. JANIN, *Deburau – Histoire du théâtre à quatre sous*.
[7] Lettre d'Alphonse de Lamartine du 9 juin 1847, précédant la seconde édition de *La Danse des salons* de CELLARIUS, sans pagination.

politiques et sociales qui opposent la classe dominante de la monarchie de Juillet à l'aristocratie, mais aussi, d'une autre façon, aux classes populaires, et bien sûr, qui opposent de façon symbolique et dans la réalité, sphères masculines et sphères féminines.

IV Quand esthétique et idéologies se nouent

1. Une rupture avec le passé aristocratique

"Mlle Taglioni nous préserve de la danse noble et du ballet d'action ! " écrit Jules Janin[1]. Le ballet de cour avait été le seul art que l'aristocratie était tenue de pratiquer. Le ballet d'action héritier de Noverre ainsi que la danse noble demeurent dans l'esprit du public des débuts du XIXe siècle des symboles et des vestiges de l'Ancien régime. Ils sont balayés par le ballet romantique, porté par la nouvelle élite qui, en féminisant la danse, marque une rupture avec le passé. Le tournant qui intervient aux alentours de 1831 est d'abord politique et sociétal ; il s'inscrit aussi dans un renouvellement des conceptions de l'esthétique du beau dans ses conceptions genrées[2]. La société nouvellement arrivée au pouvoir impose ses valeurs, ses normes de masculinité, et rejette les valeurs et les modes de vie de l'Ancien régime dans le féminin[3], tout en rêvant de s'en approprier les privilèges.

La lecture de la presse de la première moitié du siècle comme celles des plus tardives "histoires de la danse" de la seconde, montre que le discrédit porté sur les danseurs ainsi que leur éviction sont généralement considérés comme signes des temps modernes, une rupture salutaire avec le passé, passé esthétique du ballet d'action et passé politique de l'Ancien régime. Mais les présupposés de cette rupture ne sont pas sans ambiguïté. D'un côté on rejette la culture aristocratique comme incompatible avec les préoccupations de la nouvelle société dirigeante, mais de l'autre, on ne cesse de rappeler avec nostalgie les fastes d'antan et on tient à ce que le ballet et l'Académie royale de musique conservent le prestige de ce même passé.

> Car il faut qu'il y ait un Opéra en France. L'Opéra, c'est le dernier vestige d'aristocratie qui nous reste, c'est la dernière superfluité d'artiste dont nous ayons le droit d'être fiers, c'est le dernier vice qui nous reste de tous nos vices. Or, quand des vices sont élégants, bien faits et inoffensifs, une grande ville comme la nôtre doit y tenir presqu'autant qu'à ses vertus[4].

Pour demeurer un symbole prestigieux et vivant de la nouvelle monarchie, l'Opéra doit donc rejeter certains aspects du passé, se conformer aux aspirations de la société nouvelle et simultanément mettre en valeur son héritage glorieux. Le ballet et

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 14 décembre 1835.
[2] Voir A. SOLOMON-GODEAU, *Male Trouble. A Crisis in Representation* et M. FEND, *Les Limites de la masculinité – L'androgyne dans l'art en France, 1750-1830*.
[3] Remarquons que la danse, l'équitation et l'escrime, les trois domaines où un gentilhomme se devait d'exceller, sont aujourd'hui fortement féminisées dans les pratiques. Cette féminisation ne s'est pas faite dans le même temps ni de la même façon, mais demeure à questionner.
[4] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 13 juillet 1832.

ses coulisses fascinent la nouvelle classe dirigeante ; commentateurs, journalistes et écrivains, glosent à n'en plus finir sur l'âge d'or de l'ancien Opéra. Au travers des anecdotes, extrêmement répétitives, sur les danseuses, les chanteuses, leurs riches et nobles protecteurs, se manifeste une nostalgie du temps jadis et de ses supposés fastes et débordements. Mais aux yeux de la société de la monarchie de Juillet, ces excès symbolisent aussi les excès aristocratiques ; s'ils séduisent lorsqu'ils concernent les femmes, ils sont devenus incompatibles avec la dignité masculine. Mépris et envie colorent les longues descriptions des mœurs de l'ancien Opéra.

Même si les trois emplois de danseur noble, de caractère et de demi caractère sont supprimés en 1831, la perfection du danseur demeure attachée à la fonction de danseur noble, auréolé par glissement sémantique d'une noblesse désormais suspecte et féminisante. Ainsi, tout en regrettant la disparition des grands danseurs d'autrefois et en leur consacrant plusieurs pages[1], Nérée Desarbres insiste sur leur efféminement et son éloge est largement contrebalancé par le ridicule qu'il leur prête :

> Parmi les traditions galantes du passé, disparues depuis le commencement de notre siècle, il faut en première ligne citer les danseurs nobles. C'est à peine si la génération se souvient d'avoir vu des hommes plus ou moins jeunes ou bien faits se présenter sur la scène, la tête couverte d'une perruque blonde couronnée de roses, vêtus d'une jupe azur tendre décolletée et courte, le sourire sur des lèvres carminées et faisant de leurs bras et de leurs jambes une télégraphie sérieuse[2].

Dans l'article sur les débuts de Carey cité plus haut, Jules Janin insiste pour montrer l'anachronisme de l'idée même de danseur, évoquant "les danseurs de vieille date qui sont à l'Opéra"[3], et "avaient commencé ce qu'on appelle *leur art*, à l'instant où toute l'Europe croyait encore aux danseurs."[4] En réalité, en 1834, il n'y avait plus guère de danseurs "de vieille date", après les départs à la retraite et les renouvellements opérés autour de 1830, mais il s'agit de bien marquer le progrès d'une société qui ne croit plus aux danseurs, une société aussi où "ce qu'on appelle *leur art*", ne va plus être du grand art. Alors que les précédents publics de l'Opéra mettaient un point d'honneur à apprécier le ballet en amateurs éclairés, pour le critique moderne, les connaisseurs sont "des gens d'avant 89 pour la plupart"[5] ; il les désigne ainsi clairement comme des

---

[1] N. DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, pp. 145-161.
[2] *Ibid.*, p. 145.
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

survivants de l'Ancien régime. Janin n'hésite pas à affirmer d'ailleurs que "la danse à l'Opéra est devenue un plaisir populaire, depuis qu'on n'y voit plus que des femmes."[1] Or le public majoritaire de l'Opéra, loin d'être populaire, est le public des classes dominantes de la monarchie de Juillet, qui tient bien entendu à se distinguer de l'aristocratie de la Restauration, mais aussi du vrai public populaire. Toutefois, il se défie pour l'heure davantage de la première que du second.

Encore marqué symboliquement par l'Ancien régime, costumé, maquillé, plein de grâce et de légèreté, habile de son corps, incarnant un idéal de beauté, mais dans le même temps d'origine populaire et s'exhibant contre rémunération, le danseur de ballet offre une image masculine qui ne correspond à aucune des valeurs de la nouvelle société.

2. "Une affreuse danseuse du sexe masculin"[2]

2.1. Sphères féminine et masculine

Au XIXe siècle, une séparation radicale de nature entre les hommes et les femmes est entérinée par les différents discours[3], médicaux, philosophiques ou littéraires ; le destin biologique détermine les rôles sociaux, le lien sexe-genre est verrouillé ; en témoignent la littérature[4], l'opéra[5], et bien sûr la danse. Nous avons vu que la danse scénique devient aux alentours de 1831 un domaine considéré comme d'essence purement féminine, et le ballet un territoire d'altérité. Légèreté, élévation, grâce, élégance, beauté et noblesse, étaient les qualités du danseur de la Restauration ; elles demeurent celles de la danse romantique. Mais celle-ci étant féminisée par son esthétique et son héritage aristocratique, conformément avec l'idéologie du temps, elle cesse d'être compatible avec l'identité masculine, qui ne saurait être entachée de féminin.

Dans *Giselle*, les wilis obligent l'homme qui s'égare dans leur territoire à danser et le poussent à se noyer. Il y a là une belle métaphore : l'homme qui s'égare dans le territoire du ballet se noie dans le féminin de la danse, il s'efféminé – le mot

---

[1] *Ibid*.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.
[3] Voir T. LAQUEUR, *La Fabrique du sexe (Essai sur le corps et le genre en occident)*.
[4] Voir A. GOLDMANN, *Rêves d'amour perdus (Les femmes dans le roman du XIXe siècle)*.
[5] Dans l'opéra baroque, le caractère viril du héros pouvait être manifesté par une voix particulièrement aiguë. Un castrat ou une femme travestie incarnaient beaucoup mieux les qualités viriles d'un valeureux guerrier, qu'un ténor ou une basse. Le XIXe siècle consacrera les catégories de genre telles qu'elles nous ont été transmises, en fixant une stricte concordance entre sexe du personnage, rôle, sexe et genre de l'interprète et tessiture vocale.

circule, de critique en critique –, et cet efféminement qui le métamorphose en monstre – nous dit Gautier –, en affreuse danseuse du sexe masculin – nous dit Janin –, le sépare du monde des autres hommes. Le danseur n'est pas seulement féminisé, il est efféminé ; et l'efféminement le condamne.

Le stigmate le plus fréquemment – et durablement, car toujours vivace – appliqué aux danseurs est bien l'efféminement. Le XIXe siècle ne l'invente pas, puisque Lucien en faisait déjà le sujet d'un dialogue polémique[1]. Mais le XIXe siècle en fait quelque chose de dégradant, d'irréversible aussi, dans le cadre d'une conception qui pose une différence irréductible entre les sexes, et surtout, il se focalise sur le sujet. Les commentateurs, comme Théophile Gautier, stigmatisent "cette fausse grâce, cette mignardise ambiguë et révoltante qui ont dégoûté le public de la danse masculine."[2] Même le danseur et chorégraphe Saint-Léon explique en 1856 que les danseurs n'ont pas innové comme les danseuses, mais persisté "dans leur genre efféminé, monotone"[3]. Une question se pose par conséquent : les danseurs, dans la période romantique, affectaient-ils réellement un air particulièrement efféminé ? Rien de tel n'apparaît sur les gravures de l'époque, et les témoignages et reconstitutions évoquent une danse vigoureuse et très technique. Il semble bien que l'efféminement soit davantage une projection fantasmatique sur l'ensemble de la population des danseurs, qu'un constat précis portant sur certains d'entre eux. Sous la plume de Gautier, Janin ou Nerval, les grands danseurs romantiques, Perrot, Carey, Petipa ou Saint-Léon, servent même de contre modèles à ces danseurs génériques – rarement nommés – décrits comme efféminés. La figure du danseur efféminé ne correspond donc pas à une réalité, mais à une modification dans le regard du public, accompagnée d'une révision de la façon de concevoir la danse.

Le danseur subit une métamorphose qui le prive de son identité sexuée – ce masculin qui ne saurait, au XIXe siècle, être entaché de féminin –, mais aussi professionnelle, car seul le sexe féminin est maintenant susceptible d'incarner la danse. On ne saurait mieux dire que, pour paraphraser la célèbre formule de Mallarmé[4], le danseur n'est plus un homme qui danse, au motif qu'il n'est plus un homme, et qu'il

---

[1] Lucien, *Éloge de la Danse*.
[2] T. GAUTIER, Lettre à Gérard de Nerval, *La Presse*, 25 juillet 1843.
[3] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, p. 17.
[4] Selon Mallarmé, la danseuse n'est pas une femme qui danse "pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme [...], et qu'elle ne danse pas", S. MALLARMÉ, "Crayonné au théâtre", p. 304.

danse mal. "Il ne répond à rien, il ne représente rien, il n'est rien"[1]. L'homme qui danse n'est plus acceptable ; qui danse sur une scène et s'expose aux regards du public, car la danse de société reste compatible avec la virilité. Ainsi le maître de ballet Albert encourage-t-il sa pratique pour les jeunes garçons comme pour les jeunes filles :

> […] le jeune homme qui sait se présenter avec grâce et dignité, enlève d'abord tous les suffrages ; il est admis partout avec empressement, et l'on peut dire, pour beaucoup de personnages, que *le premier pas* les a menés à la fortune[2].

Mais c'est à l'image des "grotesques du boulevard" qu'il renvoie ceux qui seraient tentés d'imiter les danseurs de l'Opéra :

> On copie, on se modèle souvent sur les danseurs de théâtre ; mais qu'on apprenne qu'il n'est point du bon ton d'imiter, dans les danses de sociétés, les danseurs de l'Opéra, pas plus que les grotesques du boulevard[3].

Les deux figures qu'un jeune homme de la bonne société doit tenir à distance représentent l'aristocratie de la danse et le spectacle populaire.

Celui qui danse sur une scène s'expose aux regards d'un public étranger à sa danse, qui ne le prend plus comme modèle pour briller en société, ainsi qu'il en allait encore sous la Restauration. Il n'est pas seulement ridicule, n'est pas seulement incongru dans une esthétique qui ne lui convient pas, il est contre-nature et met en danger les représentations de l'identité masculine. C'est l'ordre social qu'il importe de préserver. Jules Janin, encore, énonce très clairement cette répartition sociale des rôles, qui rend la danse théâtrale incompatible avec le sexe masculin et ses responsabilités :

> Mais un homme, un affreux homme aussi laid que vous et moi, méchant lapin vidé, qui sautille sans savoir pourquoi, une créature faite tout exprès pour porter le mousquet, le sabre et l'uniforme ! cet être là, danser comme ferait une femme, c'est impossible ! Ce porte-barbe qui est le chef de la communauté, un électeur, un membre du conseil municipal, un homme qui fait et surtout qui défait des lois pour sa bonne part, venir à nous en tunique de satin bleu de ciel, la tête ornée d'une toque dont la plume flottante lui flatte amoureusement la joue […][4].

L'homme est donc un électeur – ce qui laisse entendre que ceux qui ne sont pas électeurs ne partagent pas exactement la même masculinité ; il est destiné à l'action guerrière, à mener la communauté, assumer des responsabilités et régir la société. Contrairement à l'homme d'Ancien Régime, l'homme de la monarchie de Juillet ne se travestit pas. Et l'homme, dit explicitement Jules Janin, ici porte-parole de l'élite qui forge les représentations et le devenir de la danse, c'est "vous et moi" ; les autres, ce

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.
[2] A. DECOMBE, *L'Art de danser à la ville et à la cour*, p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 15.
[4] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.

sont les femmes qui n'exercent aucune fonction si ce n'est de distraire "vous et moi", et de déployer à leur intention "les grâces de son visage, l'élégance de sa taille" et "tous les trésors de sa beauté"[1]. La danse, comme la beauté est féminine. La masculinité (qui caractérise "vous et moi") se définit avant tout par sa différence avec la féminité.

Si, dans la culture de l'Ancien Régime, la culture de cour, il allait de soi qu'un homme pouvait, voire devait, se donner en représentation et s'offrir aux regards, dans la culture bourgeoise, il n'est plus question de se donner en spectacle ; plus question non plus de regarder un corps masculin comme auparavant. Cette mutation marque de son empreinte l'ensemble de la culture visuelle hégémonique de l'époque, et joue notamment un rôle considérable dans l'évolution des représentations picturales, comme l'ont montré Abigail Solomon-Godeau[2] et Mechthild Fend[3]. Le fait de se donner en spectacle renvoie donc, soit à une figure féminisée, parce qu'objet du regard auquel on ne doit pas s'identifier, soit à une figure populaire, objet du regard auquel on ne peut pas s'identifier (et cette figure n'a pas sa place à l'Opéra). Dans les deux cas, la distance entre le sujet qui regarde et le sujet/objet regardé est préservée. On l'a vu, le rapport entre la salle et la scène a changé depuis le début du siècle. Le ballet avait longtemps été un art où public et interprètes, de la même classe, tous courtisans, échangeaient leurs places, puis un art où une certaine identification demeurait possible pour le spectateur masculin qui prenait modèle sur le danseur, dans la mesure où la naissance empêchait toute confusion réelle entre un public noble et des danseurs roturiers, ennoblis cependant par l'excellence de leur art. Mais dans cette nouvelle société qui se prétend égalitaire, tout en ne souhaitant aucunement l'être, il importe d'inscrire une différence. Différence de sexe et différence de classe vont opposer les deux espaces[4]. La scène est féminisée, et, progressivement, les représentations littéraires négatives des danseuses en femmes du peuple vont se développer[5]. Le public masculin regarde la scène, et la possède en quelque sorte. Il ne s'identifie plus à ce qu'il voit, mais désire s'approprier ce qu'il voit. La beauté ne saurait s'incarner et surtout s'exposer dans le

---

[1] *Ibid*.
[2] A. SOLOMON-GODEAU, *Male Trouble. A Crisis in Representation*.
[3] M. FEND, *Les Limites de la masculinité – L'androgyne dans l'art en France, 1750-1830*.
[4] Le public féminin, nombreux, et le public populaire, plus restreint, ne comptaient pas.
[5] Les figures de danseuses dans la littérature évoluent surtout à partir des années 1850, sans doute en raison de la montée des classes populaires après 1848 et aussi des revendications féministes. La danseuse devient alors souvent une figure potentiellement dangereuse, cachant sous le prestige de son activité les bas instincts de ses origines.

corps d'un homme[1], mais tout homme peut – et doit – la posséder s'il a le pouvoir et l'argent.

À l'époque romantique, l'efféminement des danseurs n'est jamais rapporté à un comportement homosexuel mais exclusivement à une transgression de genre. Réciproquement, il semble que les traités médicaux sur la pédérastie ne mentionnent pas de danseurs. Ce n'est qu'à la fin du siècle, et surtout au XXe siècle, que l'on trouvera des allusions à l'homosexualité des danseurs, pour cause d'efféminement. Cependant, selon l'hypothèse de Ramsay Burt[2], et même si cela n'est jamais évoqué, la répulsion pour le danseur témoigne peut-être en partie d'une homosexualité refoulée et d'une homophobie latente (pour employer des termes anachroniques). Ce que l'emploi des qualificatifs de "répugnant", "dégoûtant" etc. tendrait à confirmer. Comme ont pu le constater également les historiennes d'art Abigail Solomon-Godeau et Mechthild Fend[3] pour la peinture, les représentations de corps masculins érotisés – ici par la sensualité de la danse (sensualité qui devient une qualité spécifique du mouvement romantique) et par la présence spectaculaire – deviennent incompatibles avec la virilité et entraînent un malaise et un conflit dans le regard du public masculin. André Levinson y fait allusion, en postulant que la situation de l'homme danseur avait été perçue par la bourgeoisie comme "frivole, voire perverse"[4]. Il revient sur cet aspect, pour regretter en 1922 le "charme équivoque" des danseurs de l'ancien régime : "Naguère, les *tonnelets*, espèces de paniers raccourcis, donnaient aux danseurs une allure singulièrement féminine qui exaspérait Noverre. Portés par des danseuses, ils perdent ce charme équivoque […]"[5]. Si efféminement et homosexualité ne sont pas nécessairement liés dans la première moitié du XIXe siècle[6], ils le deviendront au fur et à mesure que sera élaboré un discours sur l'homosexualité (terme employé pour la première fois en 1869 par le Hongrois Benkert [7]) masculine. En conséquence, le danseur, perçu comme efféminé fera encore plus horreur à un public masculin dont la

---

[1] Margaret WALTERS (*The Male Nude*) et Abigail SOLOMON-GODEAU (*Male Trouble. A Crisis in Representation*) ont montré comment les représentations du corps masculin nu ont diminué dans la peinture du XIXe siècle, pour devenir quasiment un sujet tabou.
[2] R. BURT, *The male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, pp. 22-24
[3] Mechthild FEND note ainsi que vers 1830, "Dans un mélange de fascination et de rejet homophobe, le nu masculin érotisé est congédié et renvoyé à une époque passée", *Les Limites de la masculinité – L'androgyne dans l'art en France, 1750-1830*, p. 226.
[4] A. LEVINSON, *La Danse au théâtre – Esthétique et actualité mêlées*, p. 128.
[5] *Ibid.*, p. 145.
[6] Voir R. REVENIN, "Homosexualité et virilité".
[7] F. TAMAGNE, "Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité", p. 62.

masculinité passe par l'affirmation d'un pouvoir hétérosexuel. La danseuse travestie excite au contraire toutes les imaginations masculines, qu'elles soient hétérosexuelles et ouvertement valorisées ou homosexuelles et dissimulées derrière les précédentes.

2. 2 La laideur des hommes en général, et des danseurs en particulier

Dans son article sur Carey, Jules Janin expliquait :

> Pourtant il nous semble que depuis longtemps il était décidé dans le public qu'un homme n'avait plus le droit de danser ; que la danse appartenait seulement aux femmes, aux jeunes et aux belles femmes, parce qu'elles seules elles sont légères, parce qu'elles seules elles sont riantes, parce qu'elles seules elles supportent la dentelle et la soie, la broderie et la gaze, les bas à jours et les fleurs, le soulier de satin et les bras nus […][1].
>
> Un homme, cela n'est pas beau. Cela est tout plat ou tout ventre ; cela a la peau rude, et jaunâtre et ridée ; cela a de grosses mains rouges et communes; cela a le nez mat fait, la bouche grande, les yeux ronds, le cheveu rare et revêche; et parmi les hommes très laids il faut mettre au premier rang un homme qui danse[2].

Sous la monarchie de Juillet, la répartition des sphères sexuées s'accompagne de règles strictes concernant l'apparence. Philippe Perrot parle d'un véritable "dimorphisme sexuel" qui ne s'était jamais autant imposé en Europe et dont la signification est à la fois morale et politique, car en s'opposant au luxe des habits de cour qui signifie l'oisiveté, le gaspillage, la coquetterie, la séduction (valeurs dont l'univers de la danse à l'Opéra est porteur), le costume masculin signifie un retour à un ordre fondé sur la morale, l'économie et le travail[3]. Les rapports au corps et à l'image deviennent problématiques pour les hommes, et la beauté d'obédience strictement féminine. La Révolution et l'Empire avaient pourtant exalté la beauté virile, que l'on songe aux tableaux de David, puis, de façon différente, de Girodet, et, encore en 1820, aux allusions de Carlo Blasis à la beauté antique[4] ; le maître de ballet louait l'élégance et la grâce des danseurs, et les mettait en garde contre une trop grande démonstration physique : "Il ne faut pas encourager nos danseurs à faire des efforts violents qui, quoique naturels, sont loin d'être gracieux"[5]. En 1838, Théophile Gautier écrit à l'inverse : "Les danseurs nobles, les danseurs gracieux nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la seule grâce permise à l'homme."[6] On mesure la distance avec les

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[2] *Ibid*.
[3] P. PERROT, "Le jardin des modes".
[4] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*.
[5] *Ibid.*, p. 44 note 22.
[6] T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838.

discours de la Restauration. Les valeurs ont changé ; grâce, élégance, beauté seront désormais strictement du domaine féminin ; David laisse place à Ingres. Pour Henri Zerner, on assiste même à une véritable "culture de la laideur physique" dans la sphère masculine[1].

À noter que, seul de sa catégorie masculine, l'artiste échappe à tout ce qui vient d'être dit ; au contraire, la possibilité d'être élégant, futile, extravagant, dilettante … et beau, d'une beauté même féminine, signe sa supériorité d'homme, de surhomme, susceptible de s'approprier des spécificités féminines sans y perdre sa virilité. Mais le danseur, on l'a vu, n'appartient pas à cette catégorie d'artistes.

Pour la classe dominante, un homme véritable est un être de raison, et un être laid. La danse est beauté, mais sans idée, répètent à l'envi les critiques[2]. Un homme véritable ne saurait donc danser. C'est exactement ce que nous expose Jules Janin dans l'extrait cité plus haut, ou encore ici :

> Un homme n'a pas le droit de danser, un homme n'a pas le droit d'arrondir la jambe ou le bras, ou de sourire en faisant un entrechat. Un homme est un animal trop raisonnable et trop laid ; il a des habits trop disgracieux, un cou trop gros, une peau trop dure, des mains trop rouges, des jambes trop grêles et des pieds trop plats […][3].

Janin et Gautier insistent beaucoup sur la laideur caractéristique des danseurs :

> Quand la danse prend un homme, elle lui brise les reins, elle courbe sa poitrine, elle arrondit ses bras, elle aplatit ses pieds, elle sténographie sur son visage le plus fade et le plus niais sourire, elle grandit son col outre mesure, elle jette à ses jambes un embonpoint factice et flottant qui fait mal à voir[4].

> Vous savez quelle chose hideuse c'est qu'un danseur ordinaire ; un grand dadais avec un long cou rouge gonflé de muscles, un rire stéréotype, inamovible comme un juge; des yeux sans regard, qui rappellent les yeux d'émail des poupées à ressort ; de gros mollets de suisse de paroisse, des brancards de cabriolet en façon de bras, et puis de grands mouvements anguleux, les coudes et les pieds en équerre, des mines d'Adonis et d'Apollon, des ronds de jambe, des pirouettes et autres gestes de pantins mécaniques. Rien n'est plus horrible, et je ne sais vraiment pas comment l'on peut se retenir de leur envoyer, en guise de la pluie de fleurs usitée à l'Opéra, une grêle de

---

[1] H. ZERNER, "Le regard des artistes", p. 92.
[2] Comme le démontrent les très nombreuses remarques sur le peu d'importance du contenu d'un ballet, par exemple : "Il n'est pas la question de poème. Le but est de plaire aux yeux par les tableaux, et à l'oreille par la musique" (*Le Journal des artistes*, 15 décembre 1833, VIIe année, vol. 2, n° XXIV, p. 389) ; "La fable en est peu intéressante, assez obscure même ; mais on ne s'attache guère, dans une oeuvre de ce genre, qu'aux détails qui frappent les yeux." (*Le Dilettante*, 7 décembre 1833, année 1, n° 10, p. 8).
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833.
[4] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.

pommes crues et d'œufs cuits[1].

[…] 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[2].

Pour nous un danseur est quelque chose de monstrueux et d'indécent que nous ne pouvons concevoir.
Notre pudeur est alarmée de voir ces gros êtres se trémousser éperdument et *faire ballon* sur les planches[3].

Tous deux insistent sur la rougeur, l'épaisseur du cou et des mollets, les bras (que Gautier voit en "brancards de cabriolet"[4], tandis qu'à l'inverse, Janin leur reproche souvent d'être trop arrondis[5]. On notera que, curieusement, ces traits sont loin de connoter l'efféminement dont sont crédités aussi les danseurs. Ils connotent plutôt des origines populaires. Paradoxalement, la danse, qui est féminité et beauté, rend les hommes efféminés, mais ne les rend pas beaux pour autant. Elle les rend même encore plus laids : "parmi les hommes très laids il faut mettre au premier rang un homme qui danse"[6], écrit Jules Janin ; et plus l'homme danse bien, plus il s'enlaidit : "à mon sens, après le supplice d'entendre une femme qui chante faux, le plus grand supplice c'est de voir un homme qui danse bien"[7], pour conclure : "Autant la danse forme bien une femme, autant elle déforme un homme."[8]

Derrière les traits d'esprit et la provocation, Jules Janin parvient à exposer très précisément la façon dont l'idéologie façonne les représentations. En effet, ce qui rend le danseur laid, ce ne sont pas ses mollets ou son cou, c'est le fait d'être danseur. Tout comme Janin expliquait que le danseur pouvait être talentueux, son défaut indépassable n'en était pas moins d'être danseur, ce qui le rend laid aux yeux des autres hommes, c'est d'être, comme eux, de sexe masculin, et de danser. La beauté ne peut plus siéger dans un corps d'homme, et les commentateurs soulignent la laideur *a priori*

---

[1] T. GAUTIER, *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, *Œuvres complètes - Critique théâtrale*, tome 1, pp. 61-62.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 7 mai 1838.
[3] T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838.
[4] T. GAUTIER, *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, *Œuvres complètes - Critique théâtrale*, tome 1, p. 62.
[5] Par exemple : "un homme n'a pas le droit d'arrondir la jambe ou le bras" (J. JANIN, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833) ; "deux bras [que Bournonville] possède, arrondis en cercle comme c'est le droit de tout homme qui danse", J. JANIN, *Le Journal des débats*, 7 juillet 1834.
[6] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[7] *Ibid*.
[8] *Ibid*.

du danseur qui, pris dans la double contrainte d'être laid – pour être un homme – et d'incarner la beauté – par la danse –, se devra d'être dans le meilleur des cas "raisonnablement laid"[1]. Mais cette laideur raisonnable est peut-être encore plus répugnante, puisqu'elle fait voir l'homme (une part commune avec "vous et moi") dans le danseur qui ne peut plus, dès lors, être totalement rejeté dans l'altérité ; pour un homme comme "vous et moi" : "le plus grand supplice c'est de voir un homme qui danse bien."[2]

La récurrence des expressions de dégoût ("répugnant"[3], "dégoûte le public"[4], "monstre"[5]) chez différents auteurs pour qualifier le danseur est révélatrice d'une implication personnelle des auteurs. Ces termes indiquent plus qu'un rejet esthétique, une répulsion physique qui engage celui qui l'éprouve, "vous et moi". Comme si le danseur représentait un danger pour l'identité masculine, une image à tenir à distance et à rejeter dans l'altérité.

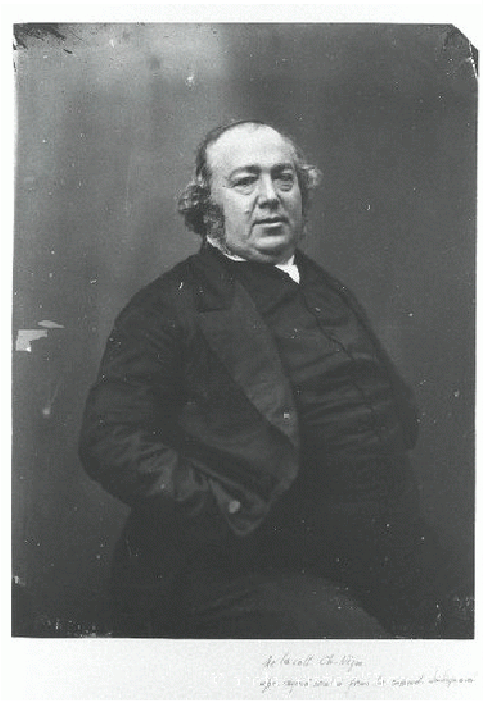
---

[1] C. BOIGNE (de), *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 42.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[3] Par exemple : "Les danseurs nobles, les danseurs gracieux nous répugnent" (T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838), "il n'a pas été trop répugnant pour un homme" (T. GAUTIER, *La Presse*, 1er juillet 1839).
[4] "[…] cette fausse grâce, cette mignardise ambiguë et révoltante qui ont dégoûté le public de la danse masculine." (T. GAUTIER, *La Presse*, 25 juillet 1843).
[5] "Mais si dans le bal de Gustave, il y a beaucoup d'hommes qui dansent, remarquez, […] que d'ailleurs le spectacle est tellement arrangé qu'il peut comporter toutes sortes de monstres" (J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834) ; "Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre." (T. GAUTIER, *La Presse*, 2 mars 1840).

Louis-François Bertin, portrait de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1832.

Huile sur toile H 1,16 m x L 0,95 m,
Musée du Louvre, Paris, France.

Le portrait de Monsieur Bertin est représentatif de la nouvelle classe dominante et des normes de masculinité bourgeoise qu'elle impose sous la monarchie de Juillet. Les portraits des deux plus célèbres critiques de danse, Théophile Gautier et Jules Janin, montrent qu'ils avaient intégré ces représentations et s'y conformeront dans les années 1850-1860.



Jules Janin entre 1854 et 1860,
Portrait de Félix Nadar
Épreuve sur papier salé
H. 0,252 x L. 0,191
Musée d'Orsay, Paris.

Portrait de Théophile Gautier vers 1860,
Paul Nadar
Épreuve sur papier albuminé contrecollée
sur carton H. 0,31 x L. 0,29
Musée d'Orsay, Paris

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Portrait de Jules Perrot (1810-1892).

Lithographie (24,5 x 15,5 cm) d'Alexandre Lacauchie, Paris, Marchand, 1850[1].

[1] Domaine public, Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est.Perrot002 http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39623125d consulté le 15 février 2014.

2. 3 Le cas Jules Perrot

Nous avons vu que, dès son engagement à l'Opéra en 1830, la critique salue le talent de Jules Perrot. *Le Journal des débats* écrit à l'occasion de ses débuts :

> Le jeune Perrot, élève de M Vestris, a débuté de la manière la plus heureuse ; ce danseur, d'une petite taille, a de la grâce et de l'élégance ; c'est avec Mme Montessu qu'il a fait ses premiers pas ; il était dangereux pour le débutant de se montrer à côté d'une virtuose aussi légère ; mais il paraît que cette rivalité lui a donné de l'émulation, et Perrot s'est montré digne de son habile maître qui a été le premier danseur, le premier pantomime de son temps[1].

Le même chroniqueur écrit en 1831, lorsque Perrot danse dans Robert-le-Diable :

> Perrot leur succède ; danseur vigoureux et leste, il exécute des tours de force qui n'auraient d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, si la souplesse, l'élégance de ses pas de ses attitudes, ne nous charmaient en même temps. Il ne se borne pas à faire demi-tour à droite ou à gauche, il tourne deux ou trois fois en l'air, et retombe d'aplomb et posé comme le Mercure de Jean de Boulogne avec autant d'aisance que s'il avait battu un simple flic-flac ou bien un pas de bourrée. Il saute à cloche-pied et semble voltiger comme un sylphe[2].

Perrot est loué à la fois pour ses qualités de mime et de danseur ; pour sa grâce, son élégance, sa souplesse, sa légèreté. Il apparaît ainsi comme le successeur de Paul, dont il reprend le surnom d' "aérien", et comme l'*alter ego* de Marie Taglioni, toujours chez Castil-Blaze par exemple :

> Dès ses premiers pas sur la scène, il acquit le surnom *d'Aérien*, titre le plus flatteur qu'un ballérin puisse obtenir. Mlle Taglioni eut un partner digne d'elle : la conformité de style, de genre le mit en harmonie avec la virtuose favorite[3].

Théophile Gautier évoque en 1839, après son départ de l'Opéra : "ces *vols penchés* presque horizontalement qui faisaient la gloire de Perrot l'aérien"[4] (il est vrai qu'il s'agissait surtout de louer la danseuse Augusta Maywood, en la comparant au danseur). Il est remarqué pour sa virtuosité, qui n'est jamais considérée comme trop démonstrative, mais élégante : "Perrot s'est montré danseur élégant, habile à surmonter les plus grandes difficultés", lit-on dans *Le Journal des artistes*, pour son interprétation dans *La Sylphide*[5].

Nous avons vu que, lors de son passage à Paris dans *Zingaro* en 1840, Perrot parvint, sinon à désarmer la haine du danseur chez Janin et Gautier, du moins à leur faire admettre son talent et pardonner "les torts de son sexe". Le chroniqueur du

---

[1] XXX (Castil-Blaze), *Le Journal des débats*, 26 juin 1830.
[2] XXX (Castil-Blaze), *Le Journal des débats*, 4 décembre 1831.
[3] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique …*, tome 2, p. 121.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 25 novembre 1839.
[5] *Le Journal des artistes*, 11 novembre 1832, Année 6, Volume 2, n° 20, p. 358.

Ménestrel en fait la remarque :

> Les habitués de l'Opéra n'ont pas perdu le souvenir du danseur Perrot qui, à force de grâce et d'expression mimique, avait su se faire pardonner l'insuffisance de sa taille, l'ensemble peu académique de ses traits, et surtout les torts de son sexe.
>
> Ce danseur nous est revenu, et son admirable talent a opéré le même prodige. Toutes les préventions contre les danseurs ont signé une trêve en présence de cet artiste vraiment privilégié qui résume dans l'énergie musculaire de l'homme tout le moelleux de Taglioni, toute la souplesse et la sémillante légèreté de Fanny Elssler[1].

Toutefois, comme l'extrait précédent le laisse entendre, Perrot n'est pas sans défaut. Il est petit, et surtout, il est décrit comme laid. Et la presse ne manque pas de le souligner :

> Vendredi *la Muette* […] Les amateurs d'émotions fortes ont pu être satisfaits. Un spectacle vraiment effrayant leur était offert : Perrot faisait sa rentrée côte à côte avec Mme Montessu ! Nous avons vu quelques spectateurs assez courageux pour regarder en face ce couple si cruellement traité par la nature. Certes, il fallait du courage, il y en a qui ont la croix d'honneur et qui n'en ont pas tant fait. Si nous savions leur nom, nous les recommanderions à qui de droit[2].

Pour *La Tempête*, *L'Indépendant* salue la danse de Perrot, "qu'à sa figure on serait tenté de prendre pour Caliban"[3], et même si Perrot " s'est élevé au-dessus… de tous ses devanciers"[4] dans *La Révolte au Sérail*, il rappelle constamment sa disgrâce physique. Le départ du danseur est même attribué par le journal à la fois à ses exigences et à sa laideur, que son immense talent ne suffit pas à excuser :

> Perrot, dit-on, n'est plus engagé. Carey a prouvé qu'une jolie figure et de grandes espérances plaisent plus qu'un très bon danseur dont le physique est si disgracieux et qu'il serait très facile de se passer de Perrot dont les exigences pécuniaires sont aussi exagérées que sa laideur[5].

> Il est bien décidé que Perrot ne sera pas réengagé. Il n'y a pas que le public qui applaudisse au départ d'un danseur d'un physique si repoussant, il y a aussi Simon qui trouvait sous ce rapport un rival très-redoutable […][6]

L'Indépendant n'est pas le seul journal à insister sur ce caractère de laideur de Perrot. Hector Berlioz fait de Perrot l'émule de Marie Taglioni dans la *Révolte au Sérail*, mais note perfidement :

> Perrot, son émule, à force de souplesse et de légèreté, a presque fait oublier sa laideur ; je ne crois

---

[1] J.L. HEUGEL, *Le Ménestrel*, 8 mars 1840, Année 7, n° 15.
[2] *L'Indépendant*, 28 Avril 1833.
[3] *L'Indépendant*, 8 septembre 1834.
[4] *L'Indépendant*, 8 décembre 1833.
[5] *L'Indépendant*, 11 janvier 1835.
[6] *L'Indépendant*, 18 janvier 1835.

> pas pouvoir lui adresser un meilleur compliment ; je crains même qu'on ne le trouve hyperbolique[1].

Et Théophile Gautier : "Perrot n'est pas beau, il est même extrêmement laid"[2].

On en vient à se demander si le talent de Perrot n'est pas toléré et salué précisément dans la mesure où sa laideur l'excuse en quelque sorte, ou bien si l'insistance sur cette laideur n'est pas destinée à minimiser ou rendre acceptables les propos élogieux. D'autant que, sur les gravures de l'époque, le danseur n'apparaît pas si laid (Fig. p. 228).

La morphologie du danseur, petit, râblé, avec un fort développement de la musculature des jambes, n'est pas sans évoquer celle de Nijinski, environ soixante-dix ans plus tard, auquel il ne sera jamais reproché sa laideur. Par contre, malgré une musculature qui n'a rien de "féminine", tous deux seront considérés comme porteurs d'une certaine androgynie.

Au-delà de ses remarques sur la laideur du danseur, Théophile Gautier nous fournit une description tout à fait étonnante de Perrot, s'attardant de façon inhabituelle (chez lui comme chez les autres chroniqueurs) sur la description de son corps, qu'il présente comme androgyne :

> Perrot n'est pas beau, il est même extrêmement laid ; jusqu'à la ceinture il a un physique de ténor, c'est tout dire ; mais à partir de là il est charmant. Il n'est guère dans les mœurs modernes de s'occuper de la perfection des formes d'un homme ; cependant nous ne pouvons passer sous silence les jambes de Perrot. – Figurez-vous que nous parlons de quelque statue du mime Bathylle ou du comédien Pâris retrouvée tout récemment dans une fouille des jardins de Néron ou d'Herculanum ; les attaches du pied et du genou sont d'une finesse extrême, et corrigent ce que les rondeurs du contour pourraient avoir de trop féminin ; c'est à la fois doux et fort, élégant et souple ; les jambes du jeune homme pantalonné de rouge, qui casse sur son genou la baguette symbolique dans le tableau de Raphaël représentant *le Mariage de la Vierge*, sont tout à fait dans ce caractère[3].

Cette androgynie, qui le séduit plus souvent chez les femmes, de Mademoiselle de Maupin à Fanny Elssler et Eugénie Fiocre, paraît combattre chez Gautier le sentiment de répulsion que la féminisation (réelle ou supposée) du danseur provoque. Il fait ici exception parmi les auteurs qui évoquent les danseurs, et s'il pourrait sembler évoquer une certaine vision prérévolutionnaire et winkelmannienne de la beauté androgyne, il se rapproche davantage encore d'une perception fin-de-siècle, que

---

[1] H. BERLIOZ, *Le Rénovateur*, 8 décembre 1833.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 2 mars 1840.
[3] *Ibid.*

soulignent ici les références au mime Bathylle ou à Néron, figures emblématiques de la littérature décadente.

Danseur : portrait-charge de Jules Perrot.

Estampe de Edmé Jean Pigal.
Sans date.

BMO : RES EST DANSE CARICATURES-130.

Ce portrait-charge n'illustre pas une androgynie du danseur, mais bien la coexistence monstrueuse de caractères féminins associés à la danse, dans un corps d'homme. Le caricaturiste souligne la musculature du danseur et la disproportion d'une tête aux traits plutôt grossiers, "taillée à la serpe", l'épaisseur d'un cou quasi absent, comme pour appuyer les descriptions du danseur générique chez Théophile Gautier ou Jules Janin. Il associe ces marques de masculinité à la maigreur des bras, à la petitesse des pieds (qui caractérise par ailleurs toutes les représentations de danseurs, pas uniquement les caricatures) et surtout à la montée sur pointe, réservée aux femmes, ainsi qu'au port d'une jupe courte, illustrant ainsi l' "affreuse danseuse du sexe masculin" condamnée par Jules Janin.

Le costume, les traits du visage, la tête quasi de profil et fièrement relevée, et surtout la chevelure dont la disposition suggère une couronne de lauriers, évoquent également les empereurs romains ou les rois de France qui se faisaient fréquemment représenter, notamment sur les médailles, en empereurs romains. Le danseur, la danse noble avec ses thèmes à l'antique et l'Ancien Régime sont ainsi rassemblés dans une même représentation caricaturale.

3. "La force est la seule grâce permise à l'homme" : les bornes de la masculinité bourgeoise

"Les danseurs nobles, les danseurs gracieux nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la seule grâce permise à l'homme"[1], écrivait Théophile Gautier. Au moment où la beauté devient exclusivement beauté féminine, le corps masculin s'affirme encore davantage comme un corps rationnel, efficace ; dont l'efficacité est mesurable. Il ne se travaille pas hors de la performance. L'éducation physique, la gymnastique et le sport deviendront le lieu de l'exercice de la virilité[2]. Georges Vigarello note avec finesse que l'acte de gymnastique est "ce qui perfectionne le muscle avant d'être ce qui perfectionne le geste"[3], évolution à mettre en relation avec les débuts de la société industrielle qui impose l'efficacité et le contrôle des gestes et des corps[4]. Le perfectionnement du geste participe au contraire de la recherche esthétique entreprise par la danse en quête d'intériorité et d'expression, d'une qualité du mouvement ; ce mouvement, on l'a vu, perd parfois de la précision (dans le tracé comme dans la signification narrative). La danse se démarque des pratiques physiques et sportives (l'escrime est par exemple déconseillée par Blasis[5], alors que les deux arts allaient de pair aux siècles précédents)[6].

L'affirmation de Théophile Gautier justifiait, on l'a vu, son dégoût pour les danseurs et son goût pour les acrobates, les grotesques et les mimes, autrement dit pour des artistes se produisant dans un cadre plus populaire, où l'exhibition masculine n'est pas perçue comme dévirilisante, d'autant qu'elle est souvent accompagnée de démonstrations de force et de virtuosité, prohibées à l'Opéra. Dès 1831, Jules Janin opposait Albert, le danseur noble de l'ancien temps, dernier héritier des "dieux de la danse", à Odry, acteur de vaudeville et improvisateur au théâtre des Variétés. Il

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838.

[2] George Vigarello démontre comment apparaissent et se développent au XIXe siècle un imaginaire énergétique et la notion d'efficacité de l'exercice physique, une efficacité mesurable au moyen d'appareils divers, calculant des forces, des vitesses, mesurant temps et espaces. G. VIGARELLO, "Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle", p. 322 et suivantes.

[3] G. VIGARELLO, "Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle", p. 326.

[4] "Le travail mécanique commence à l'emporter sur le travail habile. La physique l'emporte sur la dextérité ; la mesure sur le tact. L'ensemble des registres corporels bascule, favorisant des mouvements géométriques, clairement orchestrés, rigoureusement mesurés et précis." *Ibid*. p. 327.

[5] C. BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, p. 98.

[6] Une remarque, toujours d'actualité, et qui serait peut-être à creuser : si le sport devient un emblème de la virilité, il deviendra aussi un emblème nationaliste, notamment avec les Jeux Olympiques, alors que la danse demeurera largement internationale, en dépit des plaintes sur la perte de prestige de l'Opéra de Paris et du rayonnement de la danse française.

reproche au premier sa raideur, son manque de jeu "ce n'est pas même un homme, ce n'est pas même un dieu : il danse. Il n'est plus ni père de famille, ni époux, ni ami, ni M. Albert : il danse ! Quelle différence avec Odry." Et il loue chez le second, qui n'était pas danseur, son naturel, sa poésie :

> Quand il danse, notre danseur, on voit qu'il a gardé son esprit, son cœur, ses sentiments, ses croyances, ses opinions politiques ; il danse sans qu'une révolution se soit opérée dans son âme ; il danse comme la pluie tombe, comme le chien aboie, comme le moineau chante comme le canard digère. Il a fait de la danse une poésie à la portée de tous[1].

Le peu de raffinement des métaphores employées, si on les compare à celles utilisées pour la danse de Marie Taglioni, souligne le fossé qui sépare le théâtre des Variétés de l'Opéra. Janin ajoute : "Odry sera toujours un homme […] un mortel comme nous". C'est donc qu'il est possible de se comparer à Odry, alors qu'il est insupportable de se comparer à un danseur véritable. Pour le public masculin de l'Opéra, la virilité populaire ne remet pas en cause une identité masculine, peut-être parce que la distance entre les classes est trop grande, et sans doute aussi parce que dans les années 1830, les classes laborieuses ne représentent pas encore un danger trop grand. Ces artistes n'appartiennent symboliquement pas à la même culture, au même monde que les messieurs qui vont à l'Opéra.

Dans certains cas, acrobates ou mimes dont le travail se teinte de poésie et dissimule l'effort physique, acquièrent une aura androgyne, particulièrement marquée à la fin du siècle. Mais ils ne seront jamais stigmatisés comme les danseurs de ballet. D'ailleurs, les mimes qui se produisent dans ces contextes sont nettement différenciés des pantomimes, danseurs-mimes qui interviennent dans les ballets, notamment à l'Opéra. La distinction, qui est hiérarchisante se fait par le cadre et le public, mais aussi par l'esthétique. Charles Maurice (directeur du *Courrier des théâtres*) la justifie ainsi :

> *Pantomime* et *Mime* sont trop souvent employés dans la même acception pour qu'il ne soit pas utile de remettre chacun de ces mots à sa place. *Mime* vient du grec MIMOS, qui veut dire *imitateur, bouffon*. C'est un dérivé de MIMESTHAÏ, *imiter, contrefaire*. – Chez les Anciens, c'était une farce dans laquelle on imitait avec impudence les actions, les discours, les manières de quelques personnes connues. On appelait aussi *Mime* l'acteur qui jouait dans ces farces et l'auteur qui les composait. – *Pantomime* vient du grec : PAN, *tout*, qui, joint par son génitif à MIMESTHAÏ, signifie : *tout imiter, tout contrefaire*. – C'est un acteur qui exprime toutes sortes de choses par des gestes et sans parler. Au féminin, c'est, dans l'art dramatique, le langage de l'action, l'art de parler aux yeux, l'expression muette du visage et des mouvements du corps. – Ainsi Talma était

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 19 décembre 1831.

> *Pantomime* quand il jouait le Cimbre et écoutait Marius, ou quand il subissait les reproches sanglants d'Hermione, après la mort de Pyrrhus. – Le *Pantomime*, c'est donc, si l'on remonte à l'origine, l'artiste noble : et le *Mime*, c'est le Paillasse recevant les horions de tous les vils personnages qui l'entourent. – Je crois qu'à présent la méprise n'est plus possible[1].

Le pantomime – qui n'est jamais uniquement pantomime, mais aussi danseur ou comédien – appartient donc à l'aristocratie des artistes de théâtre (la référence à Talma en fait foi), tandis que le mime se situe vers le bas de l'échelle artistique[2], où il reçoit symboliquement les coups de tous les autres personnages. Pantomime et mime échappent tous deux à l'efféminement qui menace le danseur, le premier parce qu'il pratique un "langage de l'action", qu'il "parle" aux yeux, et le second par son aura populaire.

L'imaginaire du mime demeure ancré dans un monde rationnel, qui obéit aux lois de la physique (ou feint d'y obéir), vise une efficacité, même virtuelle. En se séparant du texte et de la pantomime, la danse est demeurée dans le féminin, tandis que le mime s'est rapproché du masculin. Le mime est certes un art corporel et un art d'imitation (donc potentiellement féminin), mais il appartient au registre d'une narration où le gestuel traduit plus qu'il ne remplace le texte (le théâtre de texte restant éminemment masculin) ; le mime constitue une rhétorique du corps et demeure rattaché au discours, quand la danse tend, avec le ballet romantique, à constituer une poétique du corps, feint d'échapper aux lois physiques, à commencer par la pesanteur, veut traduire l'immatériel, et entre dans la sphère féminine.

Des études concernant les connotations sexuées et genrées du mime sont encore à entreprendre. Le sujet est connexe à celui qui nous occupe. On peut noter qu'à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, il est souvent fait référence à des mimes de sexe féminin, tandis qu'à la fin du XIXe et au XXe, le mime sera essentiellement incarné par des hommes. Des hommes toutefois marqués d'une ambiguïté de genre qui fascine la fin-de-siècle (en témoigne la vision du mime Bathylle élaborée par la littérature)[3]. La danseuse et le mime incarnent deux "genres" artistiques qui s'opposent et se

---

[1] C. MAURICE, *Histoire anecdotique du théâtre, … ,* tome 2, pp. 382-383.

[2] Il y reçoit cependant ses lettres de noblesse à la période romantique, notamment grâce à Deburau.

[3] On attribue à Bathylle (dans le genre comique) et Pylade (dans le genre tragique), deux affranchis romains, l'invention de la pantomime, qui n'était pas alors séparée de la danse. La fin-de-siècle s'intéressera tout particulièrement à Bathylle (une grande notice lui est consacrée dans le Grand Larousse du XIXe siècle, Verlaine l'évoque dans le sonnet "Langueur", Jean Lorrain dans un sonnet de *Sang des dieux*, "Bathylle". Jean Bertheroy (Berthe Le Bariller) consacre en 1894 un roman à ces deux artistes, *Le Mime Bathylle*. Voir l'introduction à ce roman par Guy DUCREY, in J. BERTHEROY, *Le Mime Bathylle*.
Ils sont considérés comme symboles des histrions, signe de décadence et d'immoralité.

complètent, et il n'est pas étonnant de constater que le XIXe siècle ait sexué ce couple. L'opposition se redoublera dans la littérature à la fin du siècle, pour symboliser le conflit entre naturalisme et symbolisme[1] : tandis que la danseuse deviendra un personnage type du naturalisme et de la décadence, le mime hantera les récits symbolistes.

Revenons sur un paradoxe déjà noté : les descriptions que Gautier et Janin donnent du danseur supposé noble, gracieux et efféminé se rapprochent plus souvent de celles d'un travailleur de force ("son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de suisse de paroisse, et toute sa lourde charpente virile"[2]) que de celles d'un être gracile. La représentation du danseur est donc ambiguë, constamment cernée par deux figures repoussoirs (parfois dans la même page), qui semblent pourtant s'opposer : l'aristocrate efféminé et l'homme du peuple grossier. Viril, le danseur devient un rustre ; son aura aristocratique dissimule en effet le saltimbanque, un artiste de second rang, un artiste populaire. Et celui-ci n'a pas sa place non plus sur la scène de l'Académie royale. Dans un cas comme dans l'autre, le spectateur masculin de l'Opéra, rejette ces deux images de la (sa) masculinité, dans ce lieu qu'il considère comme le sien.

Chez un homme, les origines populaires n'ont que peu d'intérêt "esthétique" (et érotique, du moins pour ce qui est avouable par un public masculin). Il en va tout autrement pour les danseuses. L'aura aristocratique de leur art convient tout autant aux nostalgiques des fastes anciens qu'aux partisans de l'incarnation d'une poésie nouvelle dans un corps idéalisé. Et leur origine sociale, rassure sur la hiérarchie de classe et de sexe entre elles et le public masculin, renforce l'attrait qu'elles exercent, que ce soit dans le cadre d'un paternalisme romantique – où l'on s'apitoie sur une pauvre créature, dont on fait cependant ressortir le piquant –, ou plus tard des fascinations naturalistes et décadentes – où la danseuse est emblématique des vices féminins, de la dégénérescence de la société et de sa décadence. La danseuse, une fée sur scène et une femme de rien dans les coulisses, devient emblématique des dualités (duplicités) féminines et de l'altérité essentielle de son sexe.

Il reste à considérer les danseurs exotiques, épargnés eux aussi par la

---

[1] G. DUCREY, introduction à J. BERTHEROY, *Le Mime Bathylle*, p. 12.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 7 mai 1838.

stigmatisation, même dans le cadre de l'Opéra. C'est encore la question de l'altérité qui est en jeu. Altérité par rapport à la société parisienne, par les origines (supposées) populaires de leurs danses, et le caractère estimé plus primitif de leur culture. L'Espagne par exemple est perçue comme un pays aux mœurs sauvages, où la virilité des hommes est incontestable, mais obéit à des critères différents de celles de la société policée française. Les hommes dansent, les femmes manient le couteau ; la transgression des rôles sexués est tolérée pour le regard du français qui reste à distance, elle constitue même un piment pour l'imaginaire.

Ainsi, l'altérité et l'ambiguïté que l'on a vu constitutives de l'univers de la danse, des ballets comme des danseuses, et qui correspondent exactement à la nature supposée des femmes, deviennent stigmatisantes pour les hommes au point de rendre impossible la cohabitation des deux termes : un homme qui danse. La seule issue qui lui est proposée, puis imposée, par le discours mis en place est sa disparition pure et simple. Qui sera par la suite attribuée à son manque de talent, et surtout à la prise de pouvoir par les danseuses.

V De la disparition des danseurs et du triomphe des ballerines : les faits et le mythe

> Les rangs des danseurs mâles s'éclaircissent : la danse abjure décidément la loi salique, et M. Petipa lui-même n'est que le mari de la reine : un prince Albert dans l'empire tombé en quenouille de l'Académie royale de Musique. (Georges Touchard-Lafosse, 1846)[1]

> Que de fois j'ai entendu demander : "Pourquoi des danseurs ? "
> Cette question, dans la bouche d'un homme me paraît d'abord parfaitement égoïste. Pourquoi, demanderais-je à mon tour, les femmes n'éprouveraient-elles pas, à voir danser les hommes le même plaisir que les hommes à voir danser les femmes ?
> Puis la réponse est facile.
> Parce que lorsque la danseuse a terminé […] son écot, elle a grand besoin de souffler et de se reposer un instant, et qu'il faut bien occuper le théâtre pendant ce temps. (Nérée Desarbres, 1864)[2]

Que n'écrit-on pas sur les danseurs ! Derrière les traits d'esprit à leurs dépens qui s'amplifient au cours du siècle, on perçoit toute une entreprise quasi pédagogique, visant à convaincre de l'incompatibilité entre le sexe et le genre masculin et la danse scénique. La stigmatisation des danseurs et la "tombée en quenouille" du ballet ont eu plusieurs corollaires et conséquences, d'ordres différents. Tout d'abord, ils ont entraîné la disparition effective des danseurs de la scène de l'Opéra, et plus largement de France. Ensuite, on assiste à une dégradation symbolique du statut de la danse et du ballet en tant qu'art, qui s'accentuera dans la seconde moitié du siècle avec la dégradation de l'image des danseuses. Enfin, le récit de l'éviction des danseurs fait l'objet d'une reconstruction, qui sert malheureusement encore de base à beaucoup d'histoires de la danse. Ce sont ces trois aspects que nous allons aborder.

1. L'éviction des danseurs

Plus le siècle avance, plus l'incompatibilité de la danse avec le sexe masculin, l'incompétence des danseurs et leur disparition de la scène française, proclamée par Jules Janin dès 1832, sont affirmées. Plus aussi on disserte sur leur soumission au bon vouloir des danseuses, dont ils ne seraient que les faire-valoir : "Il n'y a pas de métier

---

[1] G. TOUCHARD-LAFOSSE, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, tome 4, volume 2, p. 364.
[2] N. DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, p. 190.

plus ingrat que celui de danseur. Leur vie est une existence d'abnégation et de dévouement. Leur talent doit consister surtout à faire briller les danseuses, à les soutenir, à les porter au besoin." [1]

Pour Charles de Boigne en 1857 :

> Les danseurs ne sont plus que professeurs, mimes, maîtres de ballet, catapultes chargées de lancer en l'air et de rattraper leurs danseuses au vol. On n'engage plus un danseur sur la simple recommandation de ses mollets ; on n'exige plus qu'il touche aux frises et qu'il y reste, qu'il ait la grâce d'Adonis et la beauté d'Apollon ; tout ce qu'on lui demande, c'est d'être raisonnablement laid, et de jongler sans trop d'effort avec un fardeau de deux cents livres. […] Les danseurs sont morts ! Qu'ils reposent en paix ! [2]

Dès le début des années 1830, le discours dominant, qui se fait rumeur, proclame l'incompétence des danseurs et leur disparition, qui n'interviendra en réalité que plus tard. La mise en discours d'une situation encore non advenue a fortement contribué à la réaliser, nous avons là une forme de performativité où le récit des évènements a précédé et participé à la construction des faits qu'il relate. La "mort" des danseurs ne fut en réalité ni si complète, ni si précoce, que le récit ne le laisse entendre.

Il est exact que les nouvelles thématiques romantiques laissent peu de place aux danseurs. Les rôles masculins sont devenus rares et bien moins riches que les rôles féminins. Au sein des ballets, la pantomime est demeurée une pratique mixte, les danseuses s'y taillant de grands succès. Après Marie Taglioni, le public exigera encore longtemps des femmes qu'elles soient à la fois bonnes danseuses et bonnes mimes ; Carlotta Grisi s'est imposée grâce à son excellence dans les deux registres. Par contre, la danse au sens strict devint un domaine quasiment non mixte, où les danseurs n'étaient tolérés qu'à titre d'exception. Le développement et les progrès dans la technique des pointes (excluant les hommes) ont aussi offert aux danseuses une ouverture considérable et l'occasion de devenir virtuoses dans un domaine spécifiquement féminin.

Ainsi, les femmes continuèrent à avoir accès à un large registre au sein des ballets – lyrisme, exécutions brillantes, rôles comiques ou de caractère –, y compris à certains rôles masculins par le biais du travestissement. La réciproque n'était pas envisageable. Les possibilités de carrière pour les hommes se réduisirent donc. Les meilleurs étaient peu distribués. Il leur était aussi devenu impossible de négocier des contrats aussi avantageux qu'auparavant.

---

[1] *Ibid*.
[2] C. BOIGNE (de), *Petits mémoires de l'Opéra*, pp. 41-42.

Vers 1854[1], l'Opéra ne compte que trois premiers danseurs ; le mieux rémunéré, Lucien Petipa (qualifié de 1er danseur, 1er mime et maître de ballet), touche 12 000 francs par an, et les deux autres, Mérante et Bauchet, 6 000. Aucun ne touche de feux. À titre comparatif, le ténor Roger touche au même moment 36 000 francs par an, auxquels s'ajoutent 18 000 francs de feux, soit un total de 54 000 francs. Carolina Rosati, également 1er sujet et 1ère mime touche du 1er décembre 1854 au 30 novembre 1856, 30 000 francs de salaire annuel, auxquels s'ajoutent 9 feux à 277,77 francs par mois, soit un total de 60 000 francs par an.

Toutefois, si les premières danseuses et les danseuses sujets sont mieux rémunérées que leurs homologues masculins, la hiérarchie des salaires s'inverse pour le corps de ballet, où l'on retrouve la suprématie masculine[2] :

	Premiers quadrilles hommes	**Premiers quadrilles femmes**
Nombre	11	16
Salaires annuels	400 à 1 000 francs	300 à 700 francs
	Deuxièmes quadrilles hommes	**Deuxièmes quadrilles femmes**
Nombre	10	8
Salaires annuels	300 à 1500 francs	7 à 300 francs et 1à 400 francs
	Troisièmes quadrilles hommes	**Troisièmes quadrilles femmes Marcheuses**
Nombre	6	9
Salaires annuels	300 à 1200 francs	360 francs

On notera que le terme de "marcheuse", n'a pas d'équivalent pour les figurants masculins.

Sur le plan symbolique, le danseur, autrefois célébré comme une diva, non seulement n'occupait plus la première place face aux danseuses, mais était l'objet d'attaques particulièrement humiliantes. Dans une société où les hommes dominaient dans tous les secteurs, voir les femmes mieux considérées et mieux rémunérées avait de quoi décourager les vocations masculines. Ajoutons la dégradation générale des

[1] Bibliothèque Musée de l'Opéra. Arch. 19 216. *Liste et salaires du personnel fixe, seconde moitié du XIXe siècle*.
[2] Tableau établi à partir des données contenues dans *Liste et salaires du personnel fixe, seconde moitié du XIXe e siècle*. Bibliothèque Musée de l'Opéra. Arch. 19 216.

conditions de travail partagée par les danseurs et les danseuses : la diminution des salaires, la suppression des régimes de retraite, l'injustice des attributions de rôles... On comprend que rien n'incitait plus les jeunes garçons à devenir danseurs à l'Opéra, ni les danseurs en place à se perfectionner. La seule ressource pour les meilleurs d'entre eux était l'exil, ou une double carrière en France et à l'étranger (comme Perrot et Saint-Léon). Au final, le nombre de danseurs se réduisit donc, la relève n'étant pas assurée, et leur niveau technique baissa considérablement.

Toutefois, contrairement à la version partiellement déformée que nous présentent certaines histoires de la danse, dans la seconde moitié du XIXe siècle, les danseurs étaient loin d'avoir disparu de l'Opéra. Sous le Second Empire Lucien Petipa triomphe toujours comme premier danseur jusqu'en 1862, et on peut voir Louis Mérante, qui débuta à l'Opéra en 1848 dans *La Jolie Fille de Gand*. Le *Règlement pour le service du corps des ballets* de 1860[1] indique le nombre réglementaire d'artistes du ballet, c'est-à-dire des artistes qui n'étaient pas sujets. Au bas de l'échelle, les troisièmes quadrilles constitués d'élèves du Conservatoire de danse de l'Opéra, comprennent seize danseuses et seize danseurs, rémunérés de même (300 francs annuels). Les deuxièmes et premiers quadrilles se composent chacun de seize danseuses pour huit danseurs seulement, mais ces derniers ont un salaire annuel plus élevé de 200 francs pour les premiers quadrilles et de 100 francs pour les deuxièmes quadrilles. Enfin, il y a seize danseuses coryphées, pour quatre danseurs, dénommés "coryphées-mimes", appellation qui n'a pas d'équivalent féminin. Les salaires des coryphées-mimes (1200 francs annuels) sont également plus élevés que ceux des femmes coryphées (900 et 1000 francs annuels). Le règlement prévoit en outre vingt-quatre comparses (figurants), deux écuyers, seize figurantes et deux écuyères (ou figurantes-coryphées). Confirmant ces données, l'*État actuel du Théâtre impérial* rédigé par Louis Palianti en 1865[2] recense tou-te-s les employé-e-s de l'Opéra. Il démontre que l'on y trouve encore un bon nombre de danseurs, et dans les meilleures fonctions : treize "artistes danseurs" (sujets et premiers sujets) (Petipa, Berthier, Mérante, Bauchet, Dauty, Petit**,** Coralli, Chapuy, Remond, Estienne, Cornet, Pluque, Lecerf), pour vingt-trois danseuses, quatre danseurs coryphées-mimes (pas d'équivalent féminin, mais seize "quadrilles des dames", correspondant aux coryphées

---

[1] Bibliothèque Musée de l'Opéra. PA 15 mars 1860. *Règlement pour le service du corps des ballets et du conservatoire de Danse de l'Opéra*.

[2] L. PALIANTI, *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra*.

et une surnuméraire), huit danseurs premiers quadrilles (pour seize danseuses et une surnuméraire), huit danseurs deuxièmes quadrilles (pour seize danseuses et une surnuméraire), seize danseurs troisièmes quadrilles (pour seize danseuses), cinq danseurs dénommés "suppléments" (pour seize figurantes). Donc, globalement, à la fin du Second Empire, il y avait deux fois moins de danseurs que de danseuses, ce qui ne correspond pas à la pénurie catastrophique si souvent décrite. En outre, dès leur sortie de l'école, les hommes étaient mieux rémunérés.

L'état de Palianti montre également que les postes de "maître de ballet" (Lucien Petipa) et "régisseur pour la danse" (Berthier) sont attribués à des hommes. Les enseignements sont partagés entre Mathieu et Adice, "professeurs des hommes (classes de danse)", et Taglioni (Marie Taglioni) et Caroline (Caroline Lassiat, connue aussi sous le nom de Madame Dominique), "professeurs des femmes (80 élèves)". L'administration et ses employés sont tous de sexe masculin, à l'exception d'une Mme Merlier, préposée à la location. Pour les chanteurs solistes : quinze hommes (répartis en ténors, barytons et basses) et douze femmes, pour les chœurs cinquante-cinq chanteurs pour quarante-quatre chanteuses (et huit enfants dont le sexe n'est pas précisé). L'orchestre est exclusivement masculin. On vérifie que l'exclusion des hommes de la scène n'a pas concerné le chant, et que l'orchestre demeurait un bastion masculin[1].

Au regard de tous ces éléments, on peut donc dire qu'il y avait encore un potentiel de danseurs à Paris jusqu'à la Troisième République, mais dépréciés et de moins en moins employés. Toutefois, il est incontestable que, dans le dernier quart du siècle, la danse masculine devint quasi inexistante à l'Opéra. Cléo de Mérode témoigne que dans les années 1885-1890 :

> On n'employait guère de petits garçons que pour les représentations du *Prophète* [pour le ballet des patineurs]. En effet, il existait bien une classe de garçonnets d'une vingtaine d'élèves, mais, dès qu'ils avaient treize ou quatorze ans, ils ne travaillaient plus et je ne sais trop ce qu'ils devenaient. Ce dont je suis très sûre, c'est que la plupart des rôles d'adolescents et de jeunes hommes étaient joués en travesti par les filles[2].

Cependant, les hommes continuèrent à occuper majoritairement les postes à responsabilité et de création. Ce n'est que dans les dernières années du siècle et au XXe

[1]En 1907, Les Directeurs Broussan et Messager refusaient toujours aux femmes la possibilité d'entrer dans l'orchestre comme violonistes ou violoncellistes. Archives Nationales, AJ 13 1195.
[2] C. de MÉRODE, *Le Ballet de ma vie*, p. 70.

siècle que des femmes s'imposèrent comme chorégraphes et maîtresses de ballet, mais hors de l'Opéra.

Il faudrait approfondir la façon dont les danseurs et les danseuses ont eux-mêmes perçu les évolutions en cours. Les quelques témoignages étudiés reflètent en partie l'opinion générale, que Léopold Adice pose, en 1859, comme axiome ("n'est-ce pas un axiome aujourd'hui que, de danseurs, il n'y en a plus"[1]), mais en partie seulement. Ni Adice, ni Saint-Léon, ne souscrivaient à l'idée selon laquelle la danse était incompatible avec la masculinité. En 1859, le traité du maître de ballet Léopold Adice s'adresse toujours prioritairement aux garçons, comme le faisaient ceux de Blasis, auquel il voue une profonde admiration, et qu'il prend comme modèle. Adice rend les danseurs responsables de leur propre déclin, et explique leur rejet de la part du public par leur manque de talent et de technique, qu'il attribue en partie à leur paresse :

> Il n'y a donc rien d'étonnant dans l'indifférence qui atteint aujourd'hui nos danseurs. Les danseurs se distinguaient réellement par une supériorité écrasante ; aussi tous les égards leur étaient accordés. Aujourd'hui c'est le contraire, les dames dominent les hommes en talent ; à elles seules vont les hommages et les profits. N'est-ce pas un axiome aujourd'hui que, de danseurs, il n'y en a plus. Pourquoi cela ? Parce que leur danse ne charme plus, ne surprend plus ; parce que leur exécution est incorrecte et incertaine, matérielle et monotone ; parce que, après leurs débuts, au lieu de doubler le travail quotidien et de le perfectionner, de prendre un style, de donner un caractère à leur danse, ils aiment mieux, les trois quarts de la semaine, aller fumer leur cigarette sur les boulevards[2].

Faire supporter aux danseurs la responsabilité de l'évolution des goûts du public était sans doute une façon de conserver une perspective optimiste, et de ne pas entériner le consensus qui se faisait autour de l'incompatibilité de la pratique professionnelle de la danse avec le sexe masculin. En outre, Adice accuse en premier lieu le manque de formation des danseurs, dont la responsabilité reviendrait aux parents, plus préoccupés de surveiller leurs filles que leurs garçons :

> Ce sont des garçons, disent-ils. C'est là une excuse, sans doute ; et en effet, nous voyons que, malgré la misère et le besoin de travailler, les parents ne négligent aucunement leurs filles, les accompagnent sévèrement aux répétitions, au théâtre, aux leçons. Mais la fidèle surveillance des filles n'est pas une raison pour qu'on néglige les garçons[3].

Émergence d'un discours qui, en dernier ressort, attribue la responsabilité des

---

[1] L. ADICE, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*, p. 110.
[2] L. ADICE, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*, p. 110.
[3] *Ibid.*, p. 24.

manques masculins aux femmes.

Saint-Léon, quant à lui, reprochera aux danseurs, outre leur efféminement, leur manque de créativité[1]. Mais en réalité, et lui-même ainsi que les danseurs et chorégraphes exilés en sont la preuve, aucun danseur, quelle qu'ait été sa créativité, la qualité de son travail, n'aurait pu aller contre l'air du temps. Jointes aux facteurs matériels déjà évoqués, ce sont les attaques constantes d'une certaine critique qui proclame l'inadéquation du sexe masculin avec la danse et la modification des représentations symboliques du danseur qui auront donc effectivement raison des vocations masculines.

Il faudra attendre le début du XXe siècle, et pour partie l'influence des Ballets russes, pour que le public change son regard sur la danse masculine, et que les danseurs trouvent de nouveau une place dans le ballet en France[2]. L'excellence des danseurs russes s'est conjuguée à l'aspect exotique de leurs origines et surtout des danses présentées, comme les *Danses polovtsiennes* du *Prince Igor*. La virilité des (supposés) sauvages Tatares, comme, plus tôt, celle des danseurs espagnols, n'étant pas soumise aux mêmes critères que celle des danseurs parisiens. Le renouveau esthétique apporté par Nijinski sera lié, une nouvelle fois, à un changement dans la perception genrée de la danse. Toutefois, malgré les Ballets russes, malgré les efforts de chorégraphes aussi différents qu'Yvan Clustine et Mariquita, le travail de Serge Lifar pour changer les mentalités autour de la danse masculine dans le ballet, les stéréotypes et les préjugés romantiques perdureront encore longtemps.

2. Le statut de la danse et des danseuses

Le changement de regard sur le ballet et sa féminisation ont eu des conséquences paradoxales sur le statut de la danse. Incontestablement, la critique de danse prend de l'ampleur avec le ballet romantique, et celui-ci agrandit sans doute son audience (on manque d'étude rigoureuse sur le public), mais il perd beaucoup de son prestige. Le critique de *l'Indépendant* note, pour la création des *Mohicans* en 1837 : "Le ballet ne vit plus à l'Opéra que par les danseuses célèbres. […] Aujourd'hui, le

[1] A. SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, p. 17.
[2] Selon Lynn GARAFOLA, le changement de regard du public fut en partie dû à la forte proportion d'homosexuels ; le corps masculin, à la fois viril (par le travail de la danse) et plus ou moins androgyne étant alors érotisé. *Legacies of Twentieth-century Dance*, p. 222.

ballet ne vient qu'à la suite de l'opéra. Il prend ses ébats lorsque Dupré se repose. De principal, il est devenu accessoire. "[1]

Jules Janin n'inaugure-t-il pas ses critiques en écrivant : "Et s'il vous plaît nous nous occuperons beaucoup de la danse à l'avenir. La danse, est la plus sérieuse des choses bouffonnes"[2] ? Le ballet romantique n'a plus le statut du ballet-d'action, à la fois comme art sur lequel les penseurs et philosophes se penchent, et comme expression politique. Une mise en perspective des discours sur la danse fait apparaître le fossé qui sépare les écrits du XIXe de ceux des XVIIe et XVIIIe siècles, constitués de réflexions théoriques savantes au sujet d'un art considéré comme majeur, dont le rôle politique apparaissait évident.

"Il y en a qui disent qu'il faut une idée pour faire un ballet ; ceux-là se trompent : pour faire un ballet il faut tout simplement des danseurs, c'est-à-dire des danseuses, nous avons supprimé les danseurs. Donc, plus vous aurez de danseurs, et moins vous aurez de génie, plus vous serez propre à faire un ballet charmant", écrivait Jules Janin en 1833[3]. Nous avons déjà vu que la tension entre narration et poésie, entraînant un désintérêt pour la valeur du livret, avait été facteur d'une baisse de prestige du ballet. Celle-ci s'accroît avec la moindre importance accordée à la pantomime et au jeu théâtral, face à la danse "pure" ; paradoxe, puisque cette danse pure est par ailleurs portée aux nues, plus particulièrement au travers de Marie Taglioni. Mais la féminisation de la danse, et l'amalgame qui devient de plus en plus prégnant entre danse et danseuses vont empêcher la danse d'accéder au statut que son processus d'autonomisation pouvait laisser espérer.

On se souvient du succès remporté par *Nina* ou *la Folle par amour*, en 1813, et des éloges unanimes décernés au talent de tragédienne de Mlle Bigottini. En 1835, dans sa condamnation sans appel de ce ballet à l'ancienne, dont il ne saisit pas (ou ne veut pas saisir) l'aspect précurseur du romantisme, et qu'il assimile aux ballets d'action, Jules Janin dénie aux danseuses la vocation d'être de véritables interprètes :

> *Ballet d'action*, tant que vous voudrez, mais *l'action* d'une danseuse, c'est de se montrer tout à fait une danseuse. *L'action* d'une danseuse, c'est d'être légère, passionnée, et de se montrer dans tout le hasard et tout l'éclat de sa profession. Une danseuse qui fait la grande dame, une danseuse qui

---

[1] *L'Indépendant*, 9 juillet 1837.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 27 juin 1832.
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 6 décembre 1833.

> fait la folle, une danseuse qui joue le drame, une danseuse qui *tombe comme morte*, n'est pas dans son action naturelle[1].

Ce déni constitue de fait une restriction, qui place la danseuse au-dessous de la comédienne et de la chanteuse, comme en témoigne l'extrait suivant :

> […] la danse, pour une femme qui est belle et qui n'est que cela, qui n'a ni voix pour chanter, ni esprit pour jouer la comédie, ni intelligence pour comprendre le grand art, est un moyen charmant et assuré de montrer qu'elle est belle, qu'elle est tout à fait belle ; de montrer sa beauté dans tout son éclat, sa grâce dans toute sa volage fraîcheur, sa belle taille et son beau visage, dans tout ce qu'elle a de légèreté, dans tout ce qu'il a de fraîcheur. La danse n'est donc que le moyen le plus charmant et le plus moral que possède une femme pour prouver à tous qu'elle est belle[2].

Certes, il faut tenir compte des effets de style et des exagérations de Janin, mais il rejoint beaucoup de ses contemporains lorsqu'il refuse aux danseuses l' "esprit pour jouer la comédie" et l' "intelligence pour comprendre le grand art".

La danse demeure un divertissement, certes de qualité parfois, mais qui la renvoie à une essence inférieure, et peu de voix remettent vraiment la chose en question. Au contraire. "La Porte-Saint-Martin va vivre du ballet en attendant mieux", lit-on dans *la France littéraire*.[3] Et encore au sujet du même théâtre : " […] ce n'est point par de tels ouvrages que le théâtre de M. Harel pourra se remonter. Il est vraiment pénible de penser qu'une scène qui fut un instant la rivale du Théâtre-Français, soit tombée maintenant jusqu'à donner des ballets, et quel ballet encore."[4] C'est déjà contre cette fonction de simple divertissement (et notamment au sein des opéras) que Noverre avait prôné le ballet d'action. Là encore, se joue un paradoxe lié aux origines du ballet : la danse est un fleuron de la culture française la plus raffinée, qui témoigne d'un passé glorieux ("une de nos gloires nationales", écrit Janin), mais cette culture renvoie au désœuvrement, aux loisirs superficiels et vides de sens d'une société dépassée, dont les valeurs sont à l'opposées de celles de la société moderne pour qui l'activité productrice (de biens ou d'argent) participe de la définition de la masculinité.

À l'époque où règne le ballet romantique, Jules Janin écrit :

> Ne trouvez-vous pas que c'est parler bien longtemps de la danse ? Mais la danse est une de nos gloires nationales, la danse est un de nos plus faciles plaisirs, c'est un délassement à la portée de

---

[1] La restriction est bien entendu encore plus forte pour les hommes, il ajoute, " Un danseur dans *son action naturelle* est un homme qui danse dans le fond du théâtre et qui sert à marquer la mesure sur le théâtre comme la grosse caisse dans l'orchestre." J. JANIN, *Le Journal des débats*, 14 décembre 1835.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[3] *La France littéraire*, tome 19, 1835, pp. 437-438.
[4] Armand Durantin, *La France littéraire*, série 2, tome 6, 1838, p. 125.

> toutes les intelligences oisives et fatiguées. Citez-moi quelque chose qui soit plus bête et qui soit en même temps plus amusant à voir qu'un ballet ! Le ballet est le plaisir des esprits qui ont travaillé tout le jour : on ne juge pas, on n'écoute pas, on ne regarde pas, on ne sent pas, on ne dort pas, on ne rêve pas, c'est un plaisir qui tient du sommeil et du rêve ; c'est le plaisir des niais et des gens d'esprits, c'est la joie du vieillard et l'espérance du jeune homme […].[1]

Même Théophile Gautier, tout en exaltant la danse, en limite la portée : " Être neuf dans un art si borné !", s'émerveille-t-il en regardant Carlotta Grisi[2].

Que la danse et la création chorégraphique (expression à vrai dire bien anachronique) puissent s'enraciner dans la réalité du temps, et même prétendre agir sur cette réalité, comme le voudra la danse moderne, est tout simplement inimaginable[3]. Si la danse n'est plus pensée comme étant au service de l'idée qu'elle doit illustrer, ainsi qu'au temps des Lumières, elle est encore loin de "produire de l'idée", comme le réclamera beaucoup plus tard Martha Graham[4], elle n'est qu'un rêve de poète, qui, même pris au sérieux[5], reste subordonnée au rêveur. Et en ceci, elle symbolise bien ce "féminin" célébré et approprié par les artistes mâles, décrit par Michelle Coquillat[6].

Et surtout, la danse est maintenant irréductiblement attachée à la danseuse. "Le vrai, l'unique, l'éternel sujet d'un ballet, c'est la danse"[7], écrivait Théophile Gautier ; on ne peut mettre en doute, à lire ses nombreuses chroniques, la sincérité avec laquelle il énonce le souhait qu'il en soit ainsi, et la citation, même hors contexte, demeure valable. Pourtant cette aspiration est bien souvent contredite, ou plus exactement contrebalancée, par la façon dont lui-même réduit la danse à un divertissement visuel, et rabat "l'essence poétique" sur la plastique de la danseuse … dans la même page :

> Pour nous, en particulier, nous sommes très capable de regarder avec plaisir sautiller une jolie danseuse à travers une action absurde. Si le pied est petit, bien cambré et retombe sur sa pointe comme une flèche ; si la jambe, éblouissante et pure, s'agite voluptueusement dans le brouillard des mousselines ; si les bras s'arrondissent, onduleux et souples comme des anses de vases grecs ; si le sourire éclate, pareil à une rose pleine de perles, nous nous inquiétons fort peu du reste. Le sujet peut n'avoir ni queue, ni tête, ni milieu, cela nous est bien égal. <u>Le vrai, l'unique, l'éternel sujet d'un ballet, c'est la danse</u>. [C'est moi qui souligne][8].

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 14 décembre 1835.
[2] Lettre à Gérard de Nerval, *La Presse*, 25 juillet 1843.
[3] Ce qui n'empêche pas que le ballet est, tout comme l'opéra, tributaire du contexte culturel et politique de son temps, et qu'il participe à moduler ce contexte.
[4] "La danse, art absolu, ne se met pas au service de l'idée. Elle est une activité si hautement organisée qu'elle peut produire de l'idée." Propos rapportés dans *Le Monde*, 19 septembre 1995.
[5] "Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux." T. GAUTIER, *La Presse*, 23 février 1846.
[6] M. COQUILLAT, *La Poétique du mâle*.
[7] T. GAUTIER, *La Presse*, 23 octobre 1848.
[8] *Ibid*.

Ironie de chroniqueur qui doit séduire un lectorat sans aucun doute plus amateur de jolies danseuses que de l'essence poétique de la danse, agacement aussi de l'écrivain qui, à l'occasion librettiste, appartient avant tout à la caste des poètes, et qui, ailleurs, devant le succès des danseuses et des chanteurs, réclamera "un peu moins d'admiration pour les jambes et le gosier qui exécutent, un peu plus pour le cerveau qui crée"[1], mais aussi ambiguïté face à un art lui-même encore en définition.

La danse conserve un statut infériorisé, indissociable du personnage de la danseuse :

> La danse, après tout, n'a d'autre but 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 et la femme qui se défend mollement, forment le sujet de toutes les danses primitives[2].

On pourrait multiplier les exemples.

> Tout le monde a le droit d'être laid, excepté les acteurs et les actrices, les danseurs et les danseuses. Il peut suffire à une actrice d'un grand talent de n'être qu'agréable, mais il faut absolument qu'une danseuse soit très belle. La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux[3].

On notera qu'ici la danse est purement matérielle, quand dans un autre texte, Gautier voit dans le ballet "le spectacle le plus matériel et le plus idéal à la fois" (c'est moi qui souligne)[4]. Dix ans séparent ces deux jugements, mais je ne pense pas qu'ils traduisent une évolution de la qualité des ballets (qui serait plutôt allée vers plus de matériel et moins d'idéal), ni même une réelle évolution du jugement de Gautier, mais plutôt la constante oscillation de son appréciation.

Ainsi, féminisation et dévalorisation du ballet vont se nouer, l'un accentuant l'autre. Par dévalorisation du ballet, il faut entendre à la fois celle de la danse au sein des autres arts, et celle des métiers de la danse, interprètes ou chorégraphes. L'intérêt pour la danse va s'effacer devant une passion – entre fascination et répulsion – pour les danseuses. À mesure que le siècle avance, la littérature est envahie de danseuses, qui ne dansent pratiquement jamais, mais condensent tous les fantasmes autour de la femme. La danse ne réapparaîtra dans les chroniques et la littérature qu'avec les évocations de Loïe Fuller, qui réussit – au propre, mais surtout au figuré – à faire

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 27 août 1838.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 11 septembre 1837.
[3] T. GAUTIER, *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 63.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 21 février 1848.

disparaître la danseuse derrière la danse.

3. le mythe

La prééminence des danseuses, la fascination qu'elles exercent sur l'imaginaire collectif, la désaffection du public envers les danseurs et leur éviction de la scène, sont des réalités incontestables. On doit cependant jeter un regard critique sur les récits historiques qui l'interprètent, du XIXe siècle à nos jours. Le jugement de valeur porté sur cette mutation change d'ailleurs d'un siècle à l'autre. Le XIXe siècle y voyait un phénomène plutôt positif, lié à l'avènement d'une société moderne. Les discours en ce sens que nous avons vus sous la monarchie de Juillet se prolongent sous la Troisième République :

> Si les célébrités, comme danseuses, nous abandonnent, il faut dire que, par une heureuse compensation, le danseur a disparu, Dieu merci ! Le corps de ballet se compose aujourd'hui et depuis longtemps déjà de femmes exclusivement. J'avoue que les hommes m'y paraissaient affreux et ridicules et m'y déplaisaient souverainement. Les Vestris, les Duport et les Albert ont eu le talent d'arriver à propos. Il était temps alors. Il serait trop tard à présent. Le maître à danser du Bourgeois Gentilhomme nous dit que la danse est une science à laquelle on ne peut faire trop d'honneur. Je le veux bien et ne le blâme pas trop de traiter de cuistre fieffé, d'âne bâté le maître de philosophie qui prétend que la danse n'est point un art, mais un misérable métier de baladin. Reconnaissons que la danse est un art, une science même; mais laissons-la aux grâces féminines. Pour moi, n'en déplaise à nos économistes et à nos hommes politiques, je mettrais volontiers la suppression du danseur sur nos théâtres au nombre des plus grands progrès du siècle où nous sommes. Il y en a beaucoup qui sont contestables ; celui-là ne l'est pas[1].

Par contre le XXe siècle, sans doute dès l'arrivée des Ballets russes, aura à l'inverse tendance à voir dans la disparition des danseurs le signe d'une décadence de l'art chorégraphique. Maurice Béjart explique par exemple : "Les traditions populaires montrent que c'est l'homme qui danse le plus, l'homme qui danse le mieux. La prépondérance féminine dans la danse a constitué une décadence, une édulcoration de l'art du ballet qui est un art profondément viril, tout à la fois noble et très violent."[2] Je ne développerai pas ici les causes, à la fois socioculturelles et spécifiques à l'histoire de la danse qui ont provoqué ce revirement d'appréciation, qui, cependant, n'a provoqué que peu de changements dans la perception globalement féminisante/féminisée du ballet et des danseurs.

---

[1] A. LEVEAUX, *Nos théâtres, de 1800 à 1880…* p. 177-179.
[2] M. BEJART, entretien avec J. –P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 150.

Aujourd'hui encore, le récit que nous délivrent la plupart des histoires de la danse en France, apparaît comme un récit fondé, non pas sur des faits, mais sur une reconstruction à partir de l'interprétation des discours du XIXe siècle, reconstruction tout aussi imprégnée d'idéologie, qui présente les danseurs comme victimes d'une prise de pouvoir de la part des danseuses, rendues responsables, dans la foulée, de la décadence de la danse dans la seconde moitié du siècle.

En 1998, Isabelle Ginot et Marcelle Michel écrivent : "La ballerine, telle une mante religieuse, réduit peu à peu son partenaire mâle au rôle de porteur et de faire-valoir, au point que sous le Second Empire on lui préférera les femmes travesties."[1] Tout comme la métaphore de la mante religieuse, plus dans l'esprit littéraire de la fin du XIXe siècle que dans celui de l'historiographie de la fin du XXe, l'affirmation ne fait que reprendre un lieu commun répandu concernant la nécessité de mettre en scène des travesties pour pallier le manque de danseurs. En réalité, c'est inverser les causes et les conséquences. La tenue de rôles masculins par des travesties est bien antérieure au Second Empire et se manifeste dès la Restauration (l'escadron des *Pages du duc de Vendôme*, ballet-pantomime d'Aumer créé en 1820, était par exemple composé de travesties) ; il ne s'agissait alors nullement de remplacer des danseurs, encore nombreux et de bon niveau technique, mais de satisfaire les goûts du public, friand de jeunes femmes en costumes masculins. Ce phénomène, qui n'est d'ailleurs pas spécifique au ballet (on le retrouve largement au théâtre, de Pauline Virginie Déjazet à Sarah Bernhard)[2], a contribué à la raréfaction des rôles masculins et à la disparition des danseurs, dont la pénurie est notoire dans le dernier quart du siècle, mais pas sous le Second Empire, comme nous avons pu le constater grâce à l'*État actuel du Théâtre impérial* de Louis Palianti[3]. Notons que les danseuses travesties participent toujours d'un certain imaginaire fantasmatique de la danse qui persiste à l'heure actuelle, comme l'historien Ivor Guest en témoigne, mêlant appréciation personnelle et histoire des mentalités : "Tout cela semblait on ne peut plus normal à l'époque, et il faut bien avouer que cette formule, quand on n'en abuse pas, ne manque pas de charme."[4]

Le même historien participe à la construction du récit moderne de la disparition des danseurs, écrivant en 2001 que "le danseur de sexe masculin" fut réduit "à une

---

[1] I. GINOT, M. MICHEL, *La Danse au XXe siècle*, p. 21.
[2] Voir J.-M. LEVERATTO, "Le sexe en scène – L'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIXe siècle".
[3] L. PALIANTI, *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra*.
[4] I. GUEST, "Carlotta Zambelli", p. 210.

condition déplorable de subordination"[1], pour affirmer que "le féminisme triomphait dans l'organisation du ballet français"[2]. S'il concède que ce triomphe fut davantage orchestré par "le goût dominant du public bourgeois pour les danseuses" que par ces dernières, il insiste comme beaucoup d'historien-ne-s sur les graves conséquences du phénomène : "Cette éclipse des hommes avait émasculé l'art du ballet, comme ne devait que trop clairement le révéler le déclin dont la danse fut victime dès que s'estompèrent les premiers feux du romantisme."[3]

Le son de cloche diffère peu chez d'autres historien-ne-s :

> Le règne absolu et international de la ballerine, sauf au Danemark et en Russie, a lentement mais sûrement rejeté dans l'ombre le danseur, devenu simple partenaire, voire seulement *porteur*. Les chorégraphes eux-mêmes dépendent parfois de leurs caprices, toujours de leur primauté. À leur tour, musiciens et décorateurs doivent se soumettre aux injonctions de ces gracieuses souveraines en jupons courts. […] Les conséquences de ce parti dangereux ont commencé à se faire sentir dans les dernières années post-romantiques[4].

Ou encore :

> Les danseuses étoiles, régnant de façon absolue, exigèrent que les ballets soient composés seulement pour qu'elles puissent y mettre leurs qualités[5].

Ce qui se révèle ici "trop clairement", pour reprendre les mots d'Ivor Guest, c'est tout d'abord l'expression d'un fantasme du XIXe siècle, celui de Salomé et de ses avatars, "belles dames sans merci" dansantes, castratrices, dévoreuses d'hommes et autres "mantes religieuses" ayant éliminé les danseurs ou les ayant réduits à n'être que des pantins. C'est ensuite le présupposé selon lequel la féminisation est facteur de décadence, et que seule la présence virile permet une régénération de l'art.

Ces récits présentent l'évolution du ballet au XIXe siècle comme l'histoire d'une sorte de prise de pouvoir par les femmes, un abus de pouvoir en fait, auquel les hommes n'auraient pas pu/su résister, qui aurait conduit à la disparition des danseurs et à la dégénérescence de la danse (revitalisée/revirilisée à l'arrivée des Ballets russes). Ils entérinent ainsi l'adéquation de représentations construites précisément au XIXe siècle avec la réalité, et valident le mythe, sans plus questionner ni son adéquation avec les faits, ni les idéologies dont il est porteur. André Levinson, pourtant peu porté sur les analyses sociales, était bien plus lucide en 1924 quant aux sources de la féminisation

---

[1] I. GUEST, *Le Ballet de l'Opéra de Paris – Trois siècles d'histoire et de tradition*, p. 108.
[2] I. GUEST, "Carlotta Zambelli", p. 210.
[3] I. GUEST, *Le Ballet de l'Opéra de Paris – Trois siècles d'histoire et de tradition*, p. 108.
[4] M.-F. CHRISTOUT, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVIe - XXe siècle*, p. 80.
[5] P. BOURCIER, *Histoire de la danse en occident*, p. 194.

de la danse, même s'il en fait aussi une cause de décadence :

> Puis des causes d'ordre social s'en mêlèrent. 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 même de "masculinité" telle que les mœurs modifiées la concevaient[1].

Reprenons quelques éléments des discours précédents. Il est incontestable que certaines danseuses ont bénéficié sur le plan symbolique de l'évolution du ballet et de sa féminisation (encore que celle-ci se soit accompagnée d'une dégradation générale du statut de la danse et de ses artistes), et que quelques-unes en ont bénéficié professionnellement et pécuniairement. Mais nous avons vu que pour la majorité d'entre elles, les salaires étaient demeurés inférieurs à ceux de leurs homologues masculins. Contrairement à un préjugé tenace, les danseuses, à l'exception de quelques étoiles (et encore devaient-elles assurer une sécurité matérielle en cas d'accident et leur retraite, après la suppression des avantages sociaux), n'ont pas bénéficié d'une amélioration de leur statut ni de leurs conditions de travail et de vie. C'est précisément au moment où la figure de la danseuse devient dominante, après 1830, que les conditions d'exercice de la profession se sont dégradées, et que les espoirs de faire carrière par son seul talent se sont amenuisés ; à partir de la nomination de Véron et jusqu'à l'instauration des concours grâce à Marie Taglioni en 1860, les promotions étaient à la discrétion des maîtres de ballets, des directeurs, et protecteurs ; le talent était loin de suffire. Si la figure symbolique de la danseuse "triomphe", à l'exception des plus célèbres, les danseuses de chair ne triomphent pas pour autant, et aucune d'entre elles n'a régné sur la création chorégraphique, qui, à de très rares exceptions près[2], est demeurée jusqu'au dernier quart de siècle le privilège exclusif des hommes. Aujourd'hui encore, alors que le ballet et la danse académique sont perçus comme des domaines féminins, la grande majorité des chorégraphes, des directeurs de compagnie demeurent des hommes.

La disparition des danseurs n'est évidemment pas le fait d'une entreprise des danseuses, encore moins d'un quelconque féminisme, pas plus qu'elle n'est due au manque de danseurs ou à leur baisse de niveau. Ce sont des hommes, librettistes,

---

[1] A. LEVINSON, *La Danse au théâtre – Esthétique et actualité mêlées*, p. 128.
[2] Thérèse Elssler (*La Volière*, 1838), Fanny Cerrito (*Gemma*, 1854), Marie Taglioni (*Le Papillon*, 1860).

directeurs de théâtres, chorégraphes, journalistes, public parisien formant la nouvelle élite, qui ont mis la danseuse sur un piédestal (pour la renvoyer, quand le besoin ou la fantaisie s'en fera sentir, aux coulisses, pour incarner d'autres fantasmes), et repoussé avec horreur l'image du danseur.

Enfin, l'aventure de la danse moderne, entreprise par plusieurs générations de femmes, aurait dû contribuer à éradiquer ce préjugé tenace qui veut que l'absence masculine soit responsable d'une décadence de la danse à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. D'autant que cette décadence relève, elle aussi, du préjugé, puisque seul le ballet à l'Opéra connut une période creuse, tandis qu'après la libéralisation de l'entreprise théâtrale en 1864, on assistait à une explosion de formes diverses dans des lieux nouveaux, et que ces creusets ont permis la revitalisation de la création chorégraphique, en grande partie grâce aux renouveaux apportés par les danseuses qui accédèrent alors à la profession de maîtresse de ballet.

Conclusion

La problématique initiale de ma recherche portait sur les sources de la féminisation symbolique et professionnelle du ballet et sur le sens des changements intervenus dans les représentations de la danse au XIXe siècle. Chercher des éléments de réponse a exigé une remise en question de certains savoirs et, en amont, de leur élaboration, soulevé bien d'autres interrogations et surtout relié le genre à d'autres paramètres. L'opposition entre les sphères féminine et masculine dont la danse est paradigmatique cristallise d'autres oppositions, esthétiques et politiques.

Il ressort de cette étude une hypothèse inattendue et qui va à l'encontre des idées communes sur la place de la danse et du ballet, considérés comme des phénomènes secondaires en marge des évolutions sociétales, figés dans des images anhistoriques. Bien que le ballet romantique ait été cantonné aux registres de l'imaginaire et de la féerie, sans que ses thématiques aient été inspirées par les évènements politiques et sociaux de son temps[1] (à la différence du théâtre ou de l'opéra), il apparaît paradoxalement comme le domaine qui a le plus, et le plus durablement, été marqué par les retentissements des mutations politiques de l'époque, au travers du genre. Bien plus que le théâtre, l'opéra, le roman ou d'autres expressions artistiques, le ballet exprime et réalise une conception du genre et des sphères sexuées articulée aux rapports sociaux de classe, qui structure et supporte la société française de la monarchie de Juillet à la Troisième République, mais encore au-delà.

La féminisation du ballet soulève un certain nombre de questions qui relèvent de la structuration et de la dynamique des représentations sociales. La mutation qui conjoint la féminisation symbolique de la danse scénique et la stigmatisation des danseurs devient visible, plus particulièrement au travers des commentaires de la presse, et s'ancre dans la réalité des pratiques, au tout début des années 1830, s'imposant en un temps très court et à partir d'un espace restreint, on l'a vu. Cette émergence n'a pu se faire qu'à la suite de transformations multiples plus ou moins imperceptibles, dans ce que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, les mentalités, reliées à de micro changements dans les pratiques et les conceptions idéologiques qui ont concerné la société bien au-delà de l'art chorégraphique. La révolution de Juillet a en quelque sorte catalysé l'émergence et la cristallisation de nouvelles représentations,

[1] Si l'on excepte *la Révolte au Sérail* en 1833.

en créant un nouveau contexte. Par ailleurs, celles-ci n'auraient pu ni se pérenniser, ni se répandre, si les cultures européennes des XIXe et XXe siècles n'avaient pas été disposées à les intégrer, ne serait-ce qu'en partie. Même si elle a pu être moins forte qu'à Paris et en France, l'image féminisée et féminisante du ballet s'est rapidement étendue bien au-delà des frontières, et perdure jusqu'à aujourd'hui. Une telle persistance des représentations fait question, alors même que le contexte des sociétés dites occidentales a profondément changé depuis les années 1830, que d'autres cultures et une meilleure connaissance historique apportent des démentis à une conception essentialisante, et surtout que les pratiques ont évolué[1]. En effet, la danse masculine n'a cessé de proclamer sa légitimité et le XXe siècle est riche en figures de danseurs. L'inertie de représentations datant de bientôt deux siècles demeure partiellement à expliquer. L'un des éléments responsables de cette inertie pourrait être l'arrière-plan ontologique de la catégorisation féminine de la danse qui apparaît paradigmatique des processus de catégorisation de genre[2]. Cet arrière-fond expliquerait d'une part la rapidité du changement intervenu au XIXe siècle, le contexte renforçant alors les soubassements de la représentation, et d'autre part, la persistance des représentations jusqu'à nos jours. Toutefois, il n'est pas certain que, tout comme dans les années qui ont précédé la révolution de Juillet, nous ne soyons pas dans une période où certains changements, surtout dans les pratiques, agissent souterrainement, préparant l'émergence de nouvelles représentations. Je pense ici à la reconnaissance croissante des danseurs dans des positions socialement dominantes et à la diffusion de nouvelles formes de danse fortement masculinisées comme le hip-hop et d'autres danses urbaines. Je n'apporterai pas ici de réponse à ce qui relève en partie de la psychologie sociale et des études sur la structure et les dynamismes des représentations sociales, mobilisant une approche interdisciplinaire, mais la question des dynamiques de changement dans les représentations de la danse est une piste ouverte à de prochains travaux.

Ce n'est pas la seule et cette étude, en butant sur de nombreuses questions et sur des espaces lacunaires, a pour conséquence de découvrir l'ampleur des recherches encore à mener. Des pans entiers de l'histoire de la danse, étroitement liée à l'histoire

---

[1] Comme l'a étudié Claude FLAMENT, entre autres, les pratiques sociales jouent un rôle prépondérant dans les changements au niveau profond des représentations sociales, au niveau du noyau central (dans le modèle ainsi défini dans une perspective structuraliste). Les idéologies internes ou externes et les discours rationalisant, demeurent, quant à eux, beaucoup moins, ou pas, efficients. Voir C. FLAMENT, "Structure et dynamique des représentations sociales", p. 230 et suivantes.

[2] Voir H. MARQUIÉ, "Sources et fondements d'une essentialisation féminine de la danse".

des autres arts du spectacle vivant sont encore à explorer, pour le seul XIXe siècle, ne serait-ce qu'en sortant du cadre de l'Opéra de Paris, en travaillant plus spécifiquement sur les professions de la danse et leurs exercices, en suivant les carrières, en s'intéressant à des figures réelles et non plus à des figures mythiques, ou encore en tentant d'approcher les corps, permettant ainsi de mieux approcher les esthétiques. Ce déploiement est en cours, surtout depuis la fin des années 2000, où se sont multipliés les recherches et les projets de thèses, bien souvent motivés par des questionnements de genre.

Pour clore cette étude, j'ai voulu ajouter en guise de "divertissement" et comme exemple de ce que le ballet romantique peut encore apporter pour nous surprendre, une recherche sur le ballet *La Révolte au sérail* ou *La Révolte des femmes*, de 1833. Cette œuvre singulière qui eut un immense succès de son temps, mais est aujourd'hui totalement oubliée et dont il ne reste aucune trace chorégraphique, est le seul à faire référence à des évènements politiques de son temps : la révolution de Juillet et le mouvement des saint-simoniens. C'est aussi le seul ballet mettant en scène des revendications féministes, et s'il n'a certainement pas été conçu comme une œuvre féministe, il soulève la question de sa réception par le public féminin.

DIVERTISSEMENT:
La Révolte au sérail ou *La Révolte des femmes*[1]

> Le moyen de ne pas fléchir devant *la Révolte au Sérail*, devant quatre-vingts jolies femmes en insurrection, qui plaident leur cause avec des gestes si séduisants, une pantomime si expressive, une danse si voluptueuse ; et, surtout, quand elles nous introduisent dans leur vaste baignoire, avec toute la pudicité qu'exigent en pareil cas le parterre et les loges ? [2]

1. Un succès considérable

La Révolte au sérail, ballet-pantomime en 3 actes, fut créé le 4 décembre 1833 à l'Opéra de Paris. La chorégraphie et le livret étaient de Filippo Taglioni[3], la musique de Théodore Labarre, les décors de Ciceri, Léger, Feuchères et Desplechin, les costumes de Duponchel, avec Marie Taglioni et Joseph Mazilier dans les rôles principaux, la participation de Jules Perrot. *La Révolte* réunissait donc les artistes les plus talentueux dans leurs domaines. Le ballet eut un immense succès, justifié selon les commentateurs par la magnificence des décors, des costumes[4], et par le talent des interprètes, comme en témoigne Castil-Blaze :

> *La Révolte des Femmes*, ballet en trois actes, de Taglioni, musique de M. Théodore Labarre, où Marie Taglioni brillait au premier rang, entourée de huitante amazones s'escrimant de la lance et de l'arquebuse, obtint un succès merveilleux. La scène des harpes, celle du bain, sont d'un effet charmant. Une musique expressive, mélodieuse, énergique ; la pompe, l'agréable variété des costumes, des décors et de la mise en scène, tout s'unit en ce ballet pour l'agrément de l'oreille et des yeux. Figurez-vous Perrot et Mlle Taglioni bondissant comme des ballons, rasant la terre qu'ils effleurent à peine, s'élançant dans l'air comme ces ballerins que la fantaisie du peintre a représentés sur les murs de Pompéia, d'Herculanum, exécutant ce que l'art a de plus fort et de plus difficile, avec autant d'agilité que de grâce[5].

La presse est quasi unanime[6] :

> *La Révolte au Sérail*, ballet en trois actes, a obtenu le plus éclatant succès. Le luxe des costumes,

---

[1] Une version un peu réduite de ce texte a été publiée sous le titre : "Des barricades de 1830 à *la Révolte des femmes*".
[2] *Journal des artistes*, VIIe année, 2e volume, n° XXIV, 15 décembre 1833, p. 389.
[3] Cependant, c'est Scribe qui aurait suggéré à Taglioni l'idée du bouquet se transformant en armes. L'anecdote est relatée dans un document manuscrit placé au début du livret de Taglioni, et également par Ernest Legouvé dans ses souvenirs sur Scribe.
[4] Pour en avoir une idée, on peut consulter la liste des fournitures et des dépenses pour *La Révolte au sérail*, Archives Nationales, fonds AJ13 202.
[5] CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, tome 2, p. 240.
[6] À l'exception du *Courrier des théâtres*, indéfectiblement hostile aux Taglioni, père et fille.

des décors et de la danse, a dépassé les limites du possible. *Le Figaro*[1].

La Révolte au Sérail. Rien de plus suave, de plus élégant, de plus gracieux que le ballet représenté sous ce titre le 4 décembre à l'Opéra. Luxe étourdissant de décorations, costumes d'un goût parfait, fraîcheur exquise de détails.
Joignez à tout cela des femmes charmantes, une armée d'amazones en insurrection, faisant l'exercice, manœuvrant, dansant sous le commandement d'un général expérimenté, comme la ravissante mademoiselle Taglioni, et vous vous ferez une idée, bien qu'imparfaite, du délicieux spectacle que tout Paris voudra voir. C'est un succès à la *Robert-le-Diable*. *La France littéraire*[2].

Avant tout, et hors ligne, il faut placer le magnifique ballet de *la Révolte au Sérail*, représenté la semaine dernière à l'Opéra. Jamais on n'avait poussé plus loin le bon goût noble et la magnificence. Le premier acte surtout est un chef-d'œuvre, d'art et de composition, et chaque scène est un tableau qui semble peint par un grand maître. *La Révolte au Sérail* est un ballet de femmes ; tout le personnel féminin de l'Opéra y figure, et il y aura sans doute foule tout l'hiver pour voir Mlle Taglioni, le casque en tête, commandant une armée de jeunes filles qui manœuvre avec une étonnante précision. Une admirable salle de bain de l'Orient, une cuve remplie de baigneuses, des danses d'une mollesse et d'une suavité sans égales, des costumes d'un luxe inouï, justifient l'engouement du public pour le ballet nouveau. *La Revue des deux mondes*[3].

Le luxe de la mise en scène est abondamment commenté et la qualité des interprètes soulignée : Marie Taglioni bien sûr, mais aussi Pauline Leroux, Pauline Duvernay, Lise Noblet, Mmes Montessu, Julia, Elie, … Jules Perrot, dans un rôle secondaire. La musique est jugée plaisante. Quelques-uns, comme Jules Janin ou ici Hector Berlioz relèvent cependant certaines incohérences :

Ici M. Labarre a eu, ce me semble, une étonnante distraction ; car, s'il eût réfléchi, je doute fort qu'il eût employé *l'orgue* dans une cérémonie musulmane… L'orgue, instrument éminemment chrétien, dans une mosquée !!! C'est une faute de vérité locale un peu grave, et que je suis surpris d'avoir à relever[4].

À l'inverse, le livret fut jugé par presque toute la critique sans intérêt et niais. Parlant du "poème" de Taglioni, *l'Indépendant* écrit : "La *Révolte au Sérail* est le ballet le plus nul, le plus insipide qu'il ait jamais fait[5]. Selon *Le Dilettante*, la fable était "peu intéressante, assez obscure même" ; cependant, l'auteur ajoutait : "mais on ne s'attache

[1] *Le Figaro*, 5 décembre 1833.
[2] *La France littéraire*, tome 10, 1833, pp. 251-252.
[3] *La Revue des Deux Mondes*, 14 décembre 1833.
[4] H. BERLIOZ, *Le Rénovateur*, 8 décembre 1833.
[5] *L'Indépendant*, 8 décembre 1833.

guère, dans une œuvre de ce genre, qu'aux détails qui frappent les yeux. Appréciée sous ce rapport, la *Révolte au Sérail* est une composition chorégraphique digne du succès qu'elle a obtenu."[1]

Les critiques adressées à Filippo Taglioni à cette occasion ne varient guère de celles qui lui ont été décernées tout au long de sa carrière ; il suffit de citer l'*Anti-Romantique* :

> Le grand mérite de M. Taglioni, comme auteur de ballet, c'est d'être le père de sa fille. La nature, à la fois prodigue et avare, semble avoir mis dans les jambes de Mlle Taglioni toute la grâce, tout l'esprit, toute l'imagination qu'elle oublia de mettre dans la tête de M. Taglioni ; compensation charmante, délicieux contraste ! […] Sa *Révolte des Femmes* est bien l'œuvre la plus pauvre d'invention, la plus complètement insignifiante qu'on ait vue depuis longtemps. L'action est nulle, sans gradation, sans intérêt[2].

Mais le critique conclut également :

> *La Révolte* réunit toutes les séductions de la danse, toutes les célébrités du ballet artistement groupées pour former un spectacle des plus piquants. […]
>
> L'effet en est magique ; c'est un spectacle qu'il faut voir pour se le figurer. Et puis rien n'est amusant comme toutes ces évolutions de femmes qui portent le mousquet sur l'épaule. Le général en chef de cette gracieuse armée, c'est mademoiselle Taglioni, moins piquante comme mime que comme danseuse ; mais elle danse si divinement, qu'on lui pardonne d'être quelquefois une simple mortelle, fille de M. Taglioni[3].

Taglioni fut aussi accusé, et notamment par Jules Janin, d'avoir plagié le chorégraphe Henri[4].

Évoquant un autre ballet, *Nathalie ou La Laitière suisse*, créé l'année précédente en 1832 par les Taglioni, père et fille, Charles de Boigne remarque :

> *La Révolte au sérail* valait *Nathalie*, *Nathalie* valait la *Révolte au sérail* ; mais égaux en niaiserie, les deux ballets ne restèrent pas égaux devant *la recette*, ce juge suprême dont un directeur encaisse les arrêts sans murmurer. *La Révolte au sérail* est la plus grande victoire que le *ballet* ait jamais remportée. Ses vingt-cinq premières représentations ont *fait plus d'argent* (argot d'Opéra) que les vingt-cinq premières de *Robert le Diable*[5].

On peut donc penser, face au triomphe de *la Révolte*, face aussi aux revers d'autres œuvres tout aussi spectaculaires et visuelles, que, malgré l'insistance des commentateurs à affirmer son inconsistance, le livret offrait, involontairement peut-être, plus de richesses qui ne lui en ont été attribuées. En l'étudiant aujourd'hui, on

---

[1] *Le Dilettante*, 7 décembre 1833, p. 8.
[2] *L'Anti-Romantique - La Revue Théâtrale – Journal littéraire non Romantique*, 8 décembre 1833.
[3] *Ibid*.
[4] Entre autres par Jules Janin, *Journal des débats*, 6 décembre 1833.
[5] C. de BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 48.

constate que derrière une trame qui semble au premier abord assez fade et éculée, il contient un certain nombre d'éléments surprenants, qui produisent une œuvre tout à fait singulière dans l'histoire du ballet romantique. *La Révolte* ne pouvait s'inscrire que dans le bref temps des débuts de la monarchie de Juillet ; elle a rencontré un large public grâce à la présence sous-jacente de thèmes et d'imageries d'actualité, grâce à un équilibre subtil entre les attentes des spectateurs et sans doute des spectatrices, aux ambiguïtés de ses allusions, à ses audaces tempérées de rappels aux normes.

L'action, brièvement résumée[1], se déroule en Espagne, durant la domination maure. À l'acte 1, Mahomet, roi de Grenade, reçoit avec honneur dans la salle d'audience du palais de l'Alhambra le chef de l'armée, Ismaël, qui a vaincu les Castillans chrétiens. Il lui témoigne sa reconnaissance en donnant une fête en son honneur, où les esclaves de son harem dansent. Parmi elles, la favorite Zulma (Marie Taglioni) n'est autre que la fiancée d'Ismaël réduite en esclavage. Ismaël est jaloux, et, selon le livret, accable Zulma de reproches. Mais Mahomet ayant juré de lui accorder tout ce qu'il lui désirerait, il demande la libération des femmes du harem. Le roi consent à se séparer de toutes ses femmes, sauf de Zulma : "Elle ne sera plus esclave ; il l'épousera, il lui fera partager sa puissance, ses richesses son trône, si elle consent enfin à répondre à son amour."[2] Zulma se refuse à lui ; elle demeurera donc esclave.

L'acte 2 se déroule dans les bains. Les femmes du sérail refusent la liberté offerte par le sultan, si Zulma n'est pas libérée avec elles. Les fleurs d'un bouquet magique se transforment en armes ; les femmes du sérail s'allient avec les femmes du peuple et se révoltent.

On retrouve Zulma, "général en chef", et son état-major féminin dans leur camp retranché à l'acte 3. Zulma refuse de s'enfuir secrètement avec Ismaël, préférant poursuivre la lutte avec ses compagnes. Après quelques démonstrations de combats, quelques rebondissements et l'intervention du Génie des femmes, la victoire revient aux révoltées qui désormais constitueront la deuxième armée du sultan.

Deux références politiques sont clairement mises en œuvre : la révolution de Juillet, dont les idéaux et la symbolique étaient encore très présents en 1833, et les idées nouvelles sur le rôle et l'émancipation des femmes diffusées par les utopies

[1] D'après le livret de P. TAGLIONI, *La Révolte des femmes*.
[2] P. TAGLIONI, *La Révolte des femmes*, p. 16.

révolutionnaires, chez Fourier et surtout les saint-simoniens. L'*Appel à la femme libre* avait été lancé en novembre 1831 par le Père Enfantin dans le journal saint-simonien, *Le Globe*. Le critique de ce dernier s'était montré fervent admirateur de Marie Taglioni[1] et de l'esthétique romantique. Enthousiasmé par *Robert le diable*, il avait même écrit :

> […] le peuple a soif de santé, d'instruction et de joies morales, de joies qui pénètrent ses sens, encore grossiers et engourdis, des produits des arts qui sont pour lui comme les fruits d'un monde inconnu.
>
> […] l'Opéra renferme l'assemblée des premiers artistes de l'Europe, du globe entier ; et les artistes aussi bien que les femmes sont appelés dès ce jour à remplir une immense mission.[2].

Les représentations républicaines et saint-simoniennes vont converger avec celles du romantisme dans *La Révolte au Sérail*.

2. Des imageries à la mode

2.1 Les femmes combattantes

"*La Révolte au Sérail*, tel est le titre du ballet que nous promettait l'affiche, le livret parle d'une autre manière et nous annonce *La Révolte des femmes*. Ce titre vaut mieux en ce qu'il fait connaître le sexe des mutins", lit-on dans *le Constitutionnel*[3]. Le "sexe des mutins" était déjà connu avant la première, grâce aux échos parus dans la presse, où l'on apprend que le titre initialement prévu était *Les Amazones*, peut-être abandonné en raison de ses connotations trop guerrières, et moins sensuelles que celles du sérail. "Nous y verrons défiler toute une armée de jolies femmes", se réjouissait l'*Anti-Romantique*[4].

Maurice Agulhon a montré l'importance de l'allégorie féminine après la Révolution de 1830, tant pour le nouveau régime que pour ses opposants de gauche[5]. Les combattantes des journées de juillet avaient en outre été mises à l'honneur. Coïncidence, une certaine Melle Lemousse de l'Opéra, figurante en femme du peuple dans la *Révolte au sérail*, avait été décorée pour son action[6]. Décrivant Zulma à la tête de son armée, Taglioni avait sans doute en tête *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, exposée au salon de 1831 : "Zulma fixe au bout de sa lance le bouquet dont

---

[1] *Le Globe*, 7 octobre 1831.
[2] *Le Globe*, 23 novembre 1831.
[3] *Le Constitutionnel*, 6 décembre 1833.
[4] *L'Anti-Romantique*, 27 octobre 1833.
[5] M. AGULHON, *Marianne au combat*, p. 55 et suivantes.
[6] J.-L. TAMVACO, *Les Cancans de l'Opéra*, t. 1, pp. 129-130.

elle connaît maintenant le pouvoir magique ; elle l'assujétit avec son écharpe dont les plis flottent au gré du vent comme un étendard."[1]

Cette image correspond aussi à certaines représentations des militantes saint-simoniennes, comme la *Nouvelle armée de femmes saint-simoniennes, organisée en Corps mobile*, éditée en 1832 par Garson[2].

NOUVELLE ARMEE DE FEMMES
SAINT-SIMONIENNES, organisée en Corps mobile ;
Proclamation adressée par le Général de ce nouveau Régiment à ses compatriotes. — Marche guerrière sur ce sujet.

Proclamation adressée à l'armée des Saint-Simoniennes, par leur général, la veille de leur départ.

BRAVES COMPATRIOTES,

Les hommes ont trop long-temps critiqué les femmes, sans autre motif, que leur orgueil particulier; il est temps de terminer ce long trop attendant pour nous, l'heure de la liberté a sonné. N'avons-nous pas des preuves multipliées de la valeur des femmes; Jeanne d'Arc, la pucelle d'Orléans, a rétabli un roi sur son trône; Elisabeth savait gouverner les Anglais; la douleur stérile a fait tous ses efforts pour donner un petit roi aux Français.

Enfin on n'en finirait pas, si on voulait énumérer les nombreux exemples de la valeur de notre sexe; ainsi donc, chères camarades, marchons contre l'étranger, et faisons voir à ces hommes, qui sont en majeure partie lâches, plats, gourmands, et souvent mous, que nous voulons venger nos droits, et quand nous aurons la victoire pour nous reposer des fatigues de la guerre, nous ferons neuf mois dans nos foyers, pour recommencer ensuite une autre excursion.

CHANT GUERRIER DES SAINT-SIMONIENNES.

Air de la Parisienne.

En avant, Saint Simoniennes,
Marchons donc contre l'étranger;
Faisons voir, braves Parisiennes,
Que nous voulons nous en venger.
Sacrifions nous que les coupes,
Viennent ici nous donner des claques!
En avant, marchons,
Et montrons du front,
Contre Nicolas, saillons nos bataillons,
La mort ou la victoire! (bis.)

Malgré que nous soyons des femmes,
Nous prouvons voir à l'ennemi,
Qu'un diable on peut faire rendre l'âme,
Car nous sommes plus fines que lui.
Si le coupage avec sa lance,
Arrive sur nous, faut qu'il danse.
En avant, marchons, etc.

Ces messieurs critiquent la femme,
Et sont pour la plupart trop mous;
Souvent nous déclarant leur flamme,
Ils laissent le.... net devant nous.
Lorsque nous serons à la guerre,
Qu'ils soient toujours à derrière.
En avant, marchons, etc.

PIN.

PARIS, chez GARSON, Fabricant d'Images, rue de la Huchette, N° 25.

Imprimerie de CHASSAIGNON, rue Ste-Croix, n. 7.

[1] P. TAGLIONI, *La Révolte des femmes*, p. 28.

[2] *Nouvelle armée de femmes saint-simoniennes, organisée en corps mobile : proclamation adressée par le général de ce nouveau régiment à ses compatriotes, marche guerrière sur ce sujet*, monographie imprimée, 1 p. ; in-fol., Paris, Garson éditeur, 1832. Bibliothèque nationale de France, département Centre technique du livre, 6996. Domaine public, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85618j, consulté le 15 février 2014.

On peut comparer la posture et le costume des combattantes avec ceux de Zulma, en 1833[1] :

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Mais l'engouement du théâtre pour les femmes travesties en combattantes ne relevait pas que du politique. La mode remontait à la Restauration, et, bénéficiant de l'imagerie révolutionnaire, s'accrut dans les débuts de la monarchie de Juillet. En 1830, par exemple, dans *Bonaparte à l'école de Brienne ou le Petit Caporal Souvenirs de*

[1] Costume de Melle Taglioni (rôle de Zulma) dans *La Révolte au sérail*, eau-forte en couleur (29 x 21 cm), gravée par Louis Maleuvre, Paris, Martinet Éditeur, 1833. Bibliothèque nationale de France, BMO C-261 (9-838). Domaine public, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001466b consulté le 15 février 2014.

1783[1], Pauline Virginie Déjazet[2] interprétait Bonaparte adolescent et commandait une troupe féminine. Berlioz jugea d'ailleurs leur exécution meilleure que celle des danseuses de *La Révolte*[3]. Tout comme *La Liberté guidant le peuple* dévoile fort opportunément ses seins, ces démonstrations étaient l'occasion de montrer des jeunes femmes aux corps moulés dans des habits d'hommes, maniant les armes avec une gestuelle qui, tout en sortant du cadre de la gestuelle habituelle aux femmes, demeurait dans les normes de la grâce féminine. La transgression des rôles apportait un piment pour les spectateurs masculins. Théophile Gautier relèvera la récurrence des spectacles présentant des femmes au combat, à propos de *Capsali* à la Porte Saint-Martin, en 1838[4]. La vogue de ce type de spectacle ira d'ailleurs bien au-delà de la monarchie de Juillet[5].

Combattantes et courtisanes, les révoltées du sérail offraient une double séduction :

> Voici le jour. Le camp se réveille. Zulma passe la revue de son armée. Voici les vélites ; voici les grenadiers ; voici les sapeurs ; il y a même, le dirai-je? il y a de la vieille garde ! à telle enseigne que c'est Mlle Brecard qui lui sert de Cambronne.
>
> Rien n'est joli comme ces évolutions militaires. Les dragons ont des queues de cheval, les cuirassiers ont des cuirasses de soie, l'infanterie légère a le nez au vent ; ce sont des robes retroussées, des petits pieds en avant, des jambes grêles et minces, qui vont au pas comme un seul homme, et à chaque bras il y a un fusil, et ce fusil on s'en sert à faire envie au maréchal Lobau ; et les exercices les plus difficiles on les exécute comme de vieux grognards. N'était l'odeur de la poudre, j'aurais voulu voir toute cette armée faisant un feu de peloton. Tenez-vous pour assurés que pas un de ces guerriers n'eût reculé ; le cerf Coco eût été vaincu en courage ce jour-là[6].

Plusieurs chroniqueurs rapportent que des militaires se firent un plaisir de faire répéter aux danseuses le maniement des armes dans les coulisses, et notamment le duc d'Isly, futur maréchal et colonisateur de l'Algérie, ce qui permit à Jules Janin, nostalgique de *La Révolte*, de noter, beaucoup plus tard, en 1848 : "Ces deux capitaines ont bien fait leur chemin, l'un et l'autre : Mlle Taglioni a conquis le monde ;

---

[1] Pièce de De Lurieu, créée aux *Nouveautés* le 9 octobre 1830.
[2] Actrice de renom spécialisée dans les emplois de travestis.
[3] H. BERLIOZ, *Le Rénovateur*, 8 décembre 1833.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838.
[5] Ainsi, le 10 octobre 1861, on trouve dans *Le Figaro*, l'annonce d'un nouveau tableau de la féerie du *Pied de Mouton* au Théâtre de la Porte Saint-Martin, *le Régiment du Royal Guzman* : "Manœuvres militaires exécutées par un corps de ballet de 100 danseuses et de 12 jeunes écuyers" ; avec au programme : "Le pas d'armes des *riflemen* - Arrivée sur le champ de bataille - Maniement d'armes - Les tirailleurs - Le carré en garde contre la cavalerie - Charge à la baïonnette - Feux de pelotons - Le bataillon carré - L'attaque du bataillon carré par la cavalerie - Marche en bataille - Le défilé."
[6] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 6 décembre 1833.

son camarade est devenu maréchal de France après avoir conquis l'Algérie ! – Beaux jours de l'Opéra ! "[1]

2. 2 L'exotisme

L'action est située dans une Espagne orientalisée où règne un certain Mahomet. Le choix correspond bien sûr au goût de l'époque pour l'orientalisme, déjà mis à la mode par Ingres par exemple, avec *La Grande odalisque* (1814) et l'*Intérieur de harem* (1828), et développée ensuite par Delacroix et Gérôme, entre autres. Il permet de déployer de riches décors, accessoires et costumes, et surtout de faire pénétrer le public dans des lieux fantasmés comme la salle des bains du harem que nous décrit Jules Janin :

> Au second acte, vous voyez la salle des bains. Tout ce que le luxe oriental a pu rêver dans ses contes a été reproduit dans cette décoration magnifique. La salle est immense. Sous un kiosque entouré de colonnes est un large bassin en marbre blanc dans laquelle [sic] se baignent huit danseuses. L'eau est transparente, les baigneuses sont blanches comme le marbre du bassin; vous voyez le tout petit bout de leurs épaules qui paraît et disparaît tour à tour[2].

Audace et décence ; depuis le sulfureux ballet des nonnes de *Robert le diable* en 1831, l'Opéra espérait attirer le public par le caractère osé de certaines scènes, annoncées par une publicité soigneusement orchestrée, tout en restant dans les bornes de la décence que son statut imposait, comme en témoigne Hector Berlioz :

> On avait parlé d'avance et énormément exagéré l'indécence de la scène des bains ; tous les satyres de l'orchestre se léchaient déjà les lèvres en frottant le verre de leur lorgnette ; mais tout s'est borné à quelques poitrines découvertes un instant et aussitôt ensevelies sous des flots de gazes et de mousselines. M. Véron est homme de trop bon goût et a trop le sentiment des convenances pour permettre à l'Opéra de descendre, sous aucun rapport, au niveau de la Porte-Saint-Martin[3].

Mais le choix de l'exotisme est aussi politique. Lors d'une reprise en 1839, Théophile Gautier note que *La Révolte au sérail* "est devenu un ballet de circonstance, grâce à la *question d'Orient*"[4], La question était déjà d'actualité en 1833, avec les débuts de la colonisation algérienne et la victoire sur les Turcs. Le contexte oriental permettait aussi de désamorcer certaines allusions à la société française que nous pourrons repérer dans le ballet. Notons au passage que l'on y fête la victoire des Maures sur les Castillans chrétiens, un détail qui s'explique dans le contexte

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 28 août 1848.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 6 décembre 1833.
[3] H. BERLIOZ, *Le Rénovateur*, 8 décembre 1833.
[4] T. GAUTIER, *La Presse*, 19 août 1939.

anticlérical des débuts de la nouvelle monarchie.

Enfin et surtout, l'Orient apparaissait propice pour évoquer l'émancipation des femmes. Les références à l'Orient sont récurrentes chez les saint-simoniens, et tout particulièrement les féministes : "*L'Orient, l'Orient*, disent les courageux apôtres de l'affranchissement du travailleur et des femmes", écrit Suzanne [Voilquin] dans *La Femme Libre* en janvier 1834[1], tandis que le mois suivant, Adèle de Saint-Amand écrit :

> Nos sœurs d'Orient nous appellent ; elles tendent vers nous leurs bras suppliants, leurs membres délicats, meurtris, écrasés sous le poids de leur chaîne… Les laisserons-nous se débattre en vain ? Leurs cris de douleur et d'impuissance, comme un son sans écho, ne retentira-t-il pas au fond de nos cœurs ? [2]

Les *Compagnons de la Femme*, association saint-simonienne, s'étaient embarqués sous la direction de Barrault à Marseille le 5 mars 1833, pour, selon *L'Écho de la fabrique*, "chercher en Orient la femme libre dont ils prédisent les destinées nouvelles"[3] ; le journal précisait : "la mission des saint-simoniens vers l'Orient est, comme ils le disent eux-mêmes, une croisade, non plus pour la délivrance du tombeau du Christ, mais pour la délivrance de la femme, qui dans l'Orient est esclave."[4]

3. La parole des femmes et l'écho des révolutions

"On nous refuse la liberté, […] eh bien ! il faut la conquérir ! – comment ? – les armes à la main ! – Mais que peuvent de faibles femmes ? – On peut tout avec du courage ! ", proclame Zulma[5]. Certes, il n'est pas question de ranger *La Révolte* parmi les œuvres féministes, et les femmes du sérail ne réclament pas l'égalité des droits citoyens ; leur féminisme apparaît aujourd'hui un peu pâle. Mais leurs revendications ne sont pas si éloignées de celles des femmes de leur temps, dont on peut certainement entendre l'écho.

Michèle Riot-Sarcey souligne l'explosion de la parole féminine qui caractérise les années 1831-1835[6]. *La Femme Libre* est le premier journal féministe français, fondé en 1832 par Marie-Reine Guindorf et Jeanne-Désirée Véret, ouvrières du mouvement saint-simonien. En première page du premier numéro figure l'*Appel aux*

---

[1] Suzanne, *La Femme Libre*, t. 2, janvier 1834, p.106.
[2] Adèle de SAINT-AMAND, née DOUBLET, *La Femme Libre*, t. 2, février 1834, p. 132.
[3] M. Ch.....g, *L'Écho de la fabrique*, 2-6-1833.
[4] M. Ch.....g, *L'Écho de la fabrique*, 2 juin 1833.
[5] P. TAGLIONI, *La Révolte des femmes*, p. 26.
[6] M. RIOT-SARCEY, "Par mes œuvres on saura mon nom : l'engagement pendant les 'années folles' (1831-1835)", p. 40.

femmes, signé par Jeanne-Victoire [Deroin][1] : "La femme, jusqu'à présent, a été exploitée, tyrannisée. Cette tyrannie, cette exploitation, doit cesser. Nous naissons libres comme l'homme, et la moitié du genre humain ne peut être, sans injustice, asservie à l'autre."[2] Rien ne permet de savoir si Filippo Taglioni avait lu ce texte, mais le livret de *La Révolte* y fait un surprenant écho. Que réclament Zulma et les femmes du sérail ? La liberté, le droit de choisir leur époux ; Zulma refuse aussi d'obéir aveuglément à celui qu'elle désire cependant épouser ; ni plus ni moins que ce que demandait Jeanne-Victoire :

> Refusons pour époux tout homme qui n'est pas assez généreux pour consentir à partager son pouvoir ; nous ne voulons plus de cette formule, *Femmes, soyez soumises à votre mari !* Nous voulons le mariage selon l'égalité... Plutôt le célibat que l'esclavage ! [3]

Nous sommes dans une courte période où liberté des femmes et liberté sexuelle sont considérées de pair par les utopies révolutionnaires[4]. Le sérail est un symbole de la dépendance et de l'exploitation sexuelle des femmes ; plus particulièrement de celles dont le sort matériel paraît enviable, mais qui sont réduites à l'esclavage domestique par un époux tyran, ces femmes privilégiées décrites par Jeanne-Victoire :

> Femmes de la classe privilégiée ; vous, qui êtes jeunes, riches et belles, vous vous croyez heureuses lorsque dans vos salons vous respirez l'encens de la flatterie qui vous est prodigué par tous ceux qui vous entourent ; vous régnez : votre règne est de peu de durée ; il finit avec le bal. Rentrées chez vous, vous redevenez esclaves ; vous retrouvez un maître qui vous fait sentir sa puissance, et vous oubliez tous les plaisirs que vous avez goûtés[5].

Bien sûr, dans le ballet, ce sont les fleurs d'un bouquet magique qui se transforment en armes (lesquelles se transforment opportunément en lyres), et Joellen Meglin relève qu'objets de séduction et armes y sont interchangeables, ce qui tend à enfermer les femmes dans un éternel féminin[6]. Sans remettre en cause sa remarque, qui souligne l'ambiguïté certaine du ballet, on doit replacer le propos dans un contexte où la plupart des femmes, et particulièrement les danseuses, ne disposaient effectivement que de la séduction pour arme. Et là encore, on peut se référer à Jeanne-Victoire qui écrit : "Comprenons donc nos droits ; comprenons notre puissance ; nous avons la puissance attractive, pouvoir des charmes, arme irrésistible, sachons l'employer."[7] Et

---

[1] Jeanne-Victoire, "Appel aux femmes", *La Femme libre*, n °1, 1832.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] L. DEVANCE, "Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848", pp. 80-81.
[5] Jeanne-Victoire, "Appel aux femmes", *La Femme libre*, n °1, 1832.
[6] J. MEGLIN, "Feminisme or Fetishism : …", p. 76.
[7] Jeanne-Victoire, "Appel aux femmes", *La Femme libre*, n °1, 1832.

d'ailleurs, Zulma n'utilise justement pas ses charmes, elle préfère le combat. Non seulement elle refuse d'épouser le sultan, mais, adepte peut-être du "mariage selon l'égalité" de l'*Appel aux femmes*, elle refuse aussi de se soumettre à Ismaël, lorsque celui-ci cherche à la convaincre d'abandonner la lutte pour fuir avec lui. Il "redouble d'instances, de prières, d'amour…", et fait valoir son état naturel de protecteur : "Viens, ajoute Ismaël, fuis avec moi ; je serai ton guide, ton défenseur ; profitons de la nuit et du sommeil de tes compagnes"[1]. Elle s'indigne, au nom de l'honneur guerrier et de la solidarité avec ses compagnes : "Moi les abandonner ! s'écrie Zulma, quand c'est pour moi qu'elles ont pris les armes !.. Jamais ! ce serait une lâcheté, une trahison ! "[2] La scène constitue une étonnante inversion des rôles traditionnellement attribués aux deux sexes. C'est ici la femme qui donne une leçon de courage et de loyauté à l'homme. Fait exceptionnel dans le ballet, Zulma n'est pas motivée exclusivement par ses passions privées ; elle agit aussi par idéal et assume ses responsabilités, même au prix du sacrifice (tout provisoire il est vrai) de son amour. L'avancée de l'intrigue repose exclusivement sur ses décisions, ses actions et celles de ses compagnes. Le rôle d'Ismaël, particulièrement effacé et passif, est peu glorieux. Ce brillant guerrier n'intervient à aucun moment dans le combat, et, s'il manifeste envers Zulma une jalousie hors de propos à l'acte 1, il ne manifeste par contre aucune velléité de combattre le sultan.

La Révolte présente ainsi certaines caractéristiques plutôt rares sur les scènes ou dans la littérature. Les femmes y sont les artisanes de leur propre libération, et la trame de l'action repose sur la solidarité entre elles : les esclaves refusent la liberté si Zulma n'est pas libérée avec elles : "notre destin doit être le même ; avec toi la liberté ou avec toi l'esclavage"[3]. Jeanne-Victoire en appelait aussi à la solidarité entre femmes, unies dans un même combat au-delà des clivages sociaux :

> Liberté, égalité,… c'est-à-dire libre et égale chance de développement pour nos facultés : voilà la conquête que nous avons à faire, et nous ne pouvons l'obtenir qu'à la condition de nous unir toutes en un seul faisceau ; ne formons plus deux camps celui des femmes du peuple ; celui des femmes privilégiées ; que notre intérêt nous lie[4].

L'écho de cette solidarité retentit dans l'appel lancé par Zulma pour unir les femmes du peuple et celles du harem :

---

[1] P. TAGLIONI, *La Révolte des femmes*, p. 33.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*. p. 25.
[4] Jeanne-Victoire, "Appel aux femmes", *La Femme libre*, n °1, 1832.

> En ce moment, des femmes du peuple qui passent sur le rivage s'arrêtent à la vue des femmes du harem – Venez, leur crie Zulma, venez vous joindre à nous ! C'est la cause des femmes que nous défendons, c'est la vôtre ! Il est temps de vous affranchir du despotisme des hommes. Les femmes du peuple accueillent ces paroles avec enthousiasme[1].

Au sein de l'armée des femmes, règne une camaraderie qui abolit les hiérarchies : "On veut construire une tente pour Zulma, mais elle refuse ; elle ne doit pas être mieux traitée que les autres et elle se couche à côté de Mina, sa négresse."[2]

Le ballet offre également un aspect original, dans la mesure où, contrairement à tous les autres, *Giselle* par exemple en 1841, il ne s'achève pas sur un retour complet à l'ordre préexistant. Certes, les femmes sont incapables de remporter seules la victoire, et, désarmées par les guerriers du sultan, sont sauvées par l'intervention du Génie (féminin) des femmes. Mais celui-ci leur fait restituer leurs armes par les hommes : "prouvez-leur, dit-il aux guerrières, que vous savez vous en servir aussi bien qu'eux ; et toi, roi de Grenade, ne crains plus tes ennemis, car désormais tu auras deux armées au lieu d'une."[3] Le ballet s'achève donc par la conquête d'un nouveau statut social, hautement symbolique, pour les femmes, et sur une démonstration de leur armée menée par Zulma.

Si la question des rapports sociaux de sexe apparaît comme première dans ce ballet, elle se noue à une dimension de classe, et à la situation paradoxale de la monarchie de Juillet, née d'une révolution, mais héritière de privilèges de l'ancien régime, dont elle tient cependant à se démarquer. Un régime aussi pour qui le maintien de l'ordre politique passait par le maintien de l'ordre familial et moral.

Le roi Mahomet représente à la fois le pouvoir des hommes et le pouvoir politique. Les femmes du sérail et les femmes du peuple incarnent la révolte contre la tyrannie du pouvoir en place. Dans une période qui remet à l'honneur la Révolution de 1789 et ses symboles, la cour de Mahomet peut apparaître comme la métaphore de l'aristocratie de l'ancien régime, de sa tyrannie et de sa licence en matière de mœurs. Dans son analyse du ballet, Joellen Meglin, privilégie cette dimension de classe[4], je ne partage toutefois pas complètement son analyse, lorsqu'elle lit dans ce ballet davantage une critique sociale subliminale qu'un écho des revendications pour l'égalité des

---

[1] P. TAGLIONI, *La Révolte des femmes*, pp. 28-29.
[2] *Ibid*., pp. 31-32.
[3] *Ibid*., p. 39.
[4] J. MEGLIN, "Feminism or Fetishism…", pp. 72 ; 81.

sexes[1].

L'héroïne Zulma incarne la double origine du pouvoir après 1830 : Zulma est une esclave, qui préfère un homme du peuple au sultan ; mais elle se comporte aussi comme ces aristocrates frondeuses qui se rebellent contre l'autorité et n'hésitent pas à aller au combat, dont Mathilde de la Môle est l'héritière littéraire dans *Le Rouge et le noir*, publié en 1830. En 1833, le ballet prend ainsi, avec ses ambiguïtés, le sens d'un hommage aux différents aspects du régime en place. Odile Krakovitch souligne le goût du public pour les thèmes de révoltes, et la position difficile des commissions chargées d'examiner les spectacles pour "protéger une royauté issue à la fois du droit divin et d'une révolution populaire"[2]. Toute évocation de révolte, même située dans un contexte éloigné, était juste tolérable, à condition d'être stigmatisée en fin de spectacle. La commission fut donc singulièrement indulgente pour la *Révolte* qui, malgré sa localisation exotique, relatait bien un soulèvement en grande partie politique, une entreprise collective et non pas une initiative individuelle, une révolte soutenue par le peuple, et qui s'achevait pour comble sur le triomphe des insurgées. L'œuvre n'a pas paru bien dangereuse à ses yeux, pour plusieurs raisons. Il s'agissait tout d'abord d'un ballet, genre jugé mineur et peu estimé pour son contenu, un genre dont la féminisation coïncidait avec la perte de la fonction politique ; Jules Janin écrivait précisément à propos de *La Révolte* : "Il y en a qui disent qu'il faut une idée pour faire un ballet ; ceux-là se trompent: pour faire un ballet il faut tout simplement des danseurs, c'est-à-dire des danseuses, nous avons supprimé les danseurs. Donc, plus vous aurez de danseurs, et moins vous aurez de génie, plus vous serez propre à faire un ballet charmant."[3] De plus, les révoltées, du sérail ou du peuple, étaient des femmes, et la dimension féministe servait à amoindrir la dimension de classe. Enfin, l'Opéra accueillait un public d'élite, moins sensible aux appels révolutionnaires que celui des théâtres secondaires.

Toutefois, le sens pris par le ballet et sa perception par le public ne sont pas épuisés par les comptes-rendus dont on a pu avoir un aperçu.

---

[1] Je pense qu'il n'y a aucune critique de l'ordre social quel qu'il soit, mais l'utilisation (la récupération) d'idées perçues avec une certaine indulgence après la révolution de Juillet, et que parmi ces idées, l'accent est mis sur les dimensions des rapports sociaux de sexe, conformément à la fois à l'esthétique romantique et au statut du ballet, beaucoup moins politique que le théâtre ou l'opéra.
[2] O. KRAKOVITCH, *Hugo censuré - La liberté au théâtre au XIXe siècle*, p. 104.
[3] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 6 décembre 1833.

4. Les ambiguïtés du ballet : une réception à plusieurs facettes

Les idées saint-simoniennes étaient familières au public de l'Opéra qui a parfaitement perçu les références, comme le critique de *la Revue musicale* qui commente ainsi la fin de l'acte 1 : "Mahomed hésite, mais sa parole est engagée. Il remet à Ismaël un firman qui proclame l'émancipation des femmes. Ismaël et Mahomed se faisaient saint-simoniens."[1]

Rien ne permet de penser que Filippo Taglioni avait une quelconque sympathie pour les idées nouvelles ; il ne semble pas avoir eu de positionnement réellement politique[2]. Mais il en avait certainement connaissance, et, avec le soutien de Véron, y a vu l'opportunité de mettre en scène une question d'actualité, à peu de risques. L'objectif du ballet n'était certainement pas d'éveiller une conscience féministe dans le public ou de diffuser les revendications des femmes. Quand bien même telle aurait été l'intention de Taglioni, le contexte institutionnel de l'Opéra ne l'aurait évidemment pas permis. Il s'est plus probablement emparé de thèmes à la mode – les revendications des femmes, le saint-simonisme, l'imagerie révolutionnaire – en y ajoutant ce qu'il fallait de distance et de parodie, de fantasmes aussi, pour intéresser et séduire le public, sans l'effaroucher en rien. Ce faisant, il a cependant incontestablement contribué à diffuser ces idées, à les rendre même sympathiques sous forme édulcorée et plaisante.

Séduire le public, mais quel public ? Le public qui compte est un public masculin, qui apprécie la modernité des thèmes et des mises en scènes, des esthétiques, mais demeure conservateur tout particulièrement en matière de rapports sociaux de sexe. Indépendamment de la mise en scène et du talent des interprètes, le succès du ballet repose sur son adéquation avec le romantisme. La révolte du véritable amour contre le pouvoir, par exemple, la défense du mariage d'amour contre le mariage d'intérêt, "bourgeois", sont des thèmes romantiques. Mais *La Révolte* offre en plus le piquant de l'ambiguïté des situations. La femme libre (dans un contexte exotique) était susceptible d'exercer une séduction sur le public masculin. D'autant qu'il y a là prétexte à ironie, à railler les nouvelles utopies ; les critiques ne s'en privent pas, comme celui du *Constitutionnel* :

> Le galant chevalier [Ismaël], saint-simonien par anticipation, pense que la femme ne peut être heureuse si elle n'est libre, réclame, sollicite, obtient la liberté des femmes. Les voilà donc

---

[1] *La Revue musicale*, 9 décembre 1833, t. 13, p. 358.

[2] Toutefois, les idées saint-simoniennes étaient diffusées dans le milieu ; Charles Duveyrier, par exemple, librettiste du ballet *La Chatte métamorphosée en femme* (1837), avait été proche de Prosper Enfantin.

> émancipées, elles qui n'ont pourtant d'autre désir que celui de vivre dans la douce oisiveté du harem. Leur offrir la clé des champs, c'est leur rendre un très mauvais service, les lancer dans un élément étrange, inconnu, qui ne leur présente aucun agrément en compensation des infortunes qu'elles ont à redouter. […] Mahomet aime trop Zulma sa favorite, Zulma l'une de ses plus nouvelles acquisitions, pour la priver d'un esclavage qui doit la rendre heureuse. Zulma cependant repousse avec dédain la tendresse de son maître, c'est ainsi que toutes les héroïnes de roman, d'opéra, de ballet, se conduisent[1].

Le livret ironisait déjà, laissant entendre que malgré leurs ardeurs guerrières, les femmes demeurent des coquettes, qui n'ont pas beaucoup de suite dans les idées. À l'acte 3, devant la ruse du roi Mahomet qui leur offre des présents, "les guerrières font un mouvement de surprise et de joie. La défiance fait place à la coquetterie ; elles rompent leurs armes et courent à l'envi admirer les présents du roi. […] c'est à qui sera la plus belle… c'est à qui, par son éclat, pourra effacer sa rivale."[2] ; c'est ainsi qu'elles sont désarmées par les hommes et ne doivent leur salut qu'à l'intervention du Génie des femmes.

Le public masculin apprécie aussi de se voir parodier par les danseuses. Des femmes maniant le mousquet et tenant un conseil de guerre, le ridicule de la situation ne pouvait manquer de provoquer le rire, et Mlle Duvernay s'y fait remarquer :

> Dans la *Révolte au Sérail*, pendant les manœuvres militaires du corps de ballet, il se formait sur la scène un conseil de guerre composé des officiers supérieurs de l'armée ; le programme n'en disait pas plus ; lorsque mademoiselle Duvernay fut chargée d'un des principaux rôles, elle imagina, par la pantomime la plus spirituelle, par les gestes les plus expressifs et les plus passionnés, de représenter tous les incidents d'une discussion des plus animées, et de donner une idée d'un conseil de guerre tenu par des femmes. Un rire général et des applaudissements unanimes accueillirent ces jeux de scène gais et comiques. La jeune danseuse avait ajouté au *scenario* un effet des plus heureux et des plus piquants[3].

L'imagination et la créativité de Pauline Duvernay résultent de son talent, mais on peut penser qu'elle fut particulièrement motivée, de même que les autres danseuses dont les témoignages s'accordent pour dire qu'elles s'amusèrent autant que le public. Si la satisfaction était commune, ses ressorts étaient sans doute différents. L'absurdité d'un conseil de guerre tenu par des femmes ne pouvait manquer de provoquer l'hilarité des hommes. Il n'y avait là rien de transgressif pour l'époque. Mais pour Pauline Duvernay, Marie Taglioni et les autres interprètes, ces rôles de composition offraient un exutoire jouissif, où elles pouvaient montrer et caricaturer en toute impunité les

---

[1] *Le Constitutionnel*, 6 décembre 1833.
[2] P. TAGLIONI, *La Révolte des femmes*, p. 37.
[3] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. 3, p. 211-212.

travers des généraux et autres militaires qui les fréquentaient assidûment au foyer de l'Opéra. Avec la séduction, cette forme d'humour était encore l'une des seules armes possibles pour les danseuses. *La Révolte au Sérail* dut avoir un écho particulier pour elles, qui explique leur enthousiasme. Elles étaient pour la plupart d'origine populaire, souvent assimilées à des courtisanes. Les littérateurs de tous rangs ne cessaient d'évoquer avec nostalgie un ancien régime fantasmé, où les danseuses de l'Opéra auraient été richement entretenues. Commentant la réouverture de l'Opéra après sa rénovation en 1831, le critique du *Courrier des théâtres* (sans doute Charles-Maurice Descombes) écrit : "Demain, sans remise, tout sera terminé de sorte que ce sultan qu'on appelle le public n'aura pas un désir à former dans ce délicieux *sérail*. Remarquons bien que nous ne disons par *harem* ! Pudeur."[1] Jouant sur cette publicité, le directeur Véron avait ouvert en 1831 le foyer de la danse aux abonnés, et décrit effectivement dans ses mémoires les coulisses comme une sorte de harem[2].

Le foyer n'a jamais été ce lieu de prostitution complaisamment évoqué ; il n'en demeure pas moins qu'à partir de la nomination de Véron, les promotions et les rôles dépendirent souvent plus du bon vouloir du directeur et des maîtres de ballet, que du mérite. Les mesures prises par le nouveau directeur en 1831, les diminutions de salaires et du nombre de cours dispensés par l'établissement, augmentaient la nécessité pour les danseuses de trouver un protecteur. Véron faisait donc un modèle tout à fait crédible pour Mahomet. Dans des conditions de travail où la solidarité féminine semblait bien difficile à mettre en œuvre, *La Révolte* constitua peut-être une belle utopie.

Il est difficile d'imaginer de quelle façon les spectatrices reçurent le spectacle, faute de témoignages. S'identifièrent-elles aux combattantes et à Zulma, et rêvèrent-elles de combattre et de conquérir, seules, la liberté et le droit de choisir leurs amants ? de former une armée comme, peut-être contre, les hommes ? Pour certaines, ce fut sans doute la seule occasion d'avoir un écho des saint-simoniennes et des revendications féministes. Peut-être s'identifièrent-elles plus simplement aux danseuses qui occupaient librement l'espace des représentations – la scène –, le traversaient, couraient, sautaient, virevoltaient, qui maniaient avec un plaisir évident des armes et avec plus encore de plaisir parodiaient impunément les comportements masculins.

---

[1] *Le Courrier des théâtres*, 3 juin 1831.
[2] L. VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. 3, ch. V.

La Révolte au Sérail apparaît comme un ballet tout à fait singulier, qui n'a pu être créé que dans le contexte particulier des débuts de la monarchie de Juillet : une certaine tolérance (je n'irai pas jusqu'à dire sympathie) pour les idées féministes exprimées par les saint-simoniens, et pour des revendications féminines qui ne paraissaient pas devoir menacer globalement le pouvoir des hommes ; une volonté aussi de renouer avec une révolution populaire (se devant de demeurer dans des limites raisonnables) ; le désir de plaire à un large public et de se démarquer de la société conservatrice de la Restauration, en matière sociale, d'esthétique et de mœurs. Un tel livret n'aurait certainement pas été accepté après 1835 et l'attentat de Fieschi, et encore moins sous la direction Pillet, à partir de 1840, où toute représentation d'une révolte fut proscrite, entraînant le report du *Prophète*[1].

L'œuvre est ambivalente. Il faut se garder de la qualifier de féministe ou protoféministe. Si elle présente une situation originale et unique, remettant en cause par certains aspects les normes régissant les rapports sociaux entre les sexes, et les relations au pouvoir, elle le fait de façon à ne pas pouvoir être comprise comme subversive. Par son caractère spectaculaire, distancié, voire parodique, le ballet réduit considérablement la portée et la réalité des revendications des femmes. Mais dans le même temps, il n'a pas manqué de donner une certaine visibilité, voire une visibilité certaine, à ces revendications et aux idées saint-simoniennes, ne serait-ce que par les allusions répétées faites par la critique. Et malgré son caractère bien peu politique à nos yeux, il n'en demeure pas moins le premier, et le dernier pour l'époque et dans un cadre aussi institutionnel, qui mettent de cette façon en scène les femmes à l'honneur dans leurs revendications, même présentées de façon plaisante.

5. Après *La Révolte au sérail*

5.1 *La Révolte* fait référence

La notoriété de la *Révolte au sérail* dépasse largement le cadre du tout-Paris fréquentant l'Opéra. Le livret fut repris et parodié, la musique adaptée et diffusée. *Le Républicain lyrique – Journal de chansonniers*, publia en juillet 1848, en première page, le texte d'un Appel aux travailleurs, sur l'air de *la Révolte au Sérail* arrangé par le quadrille Musard[2]. La *Révolte au Sérail* fut, indirectement, un succès populaire, et

[1] J. FULCHER, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, p. 86.
[2] *Le Républicain lyrique*, n° 9, mars 1849.

servit de référence à de nombreux spectacles du Boulevard, essentiellement parodiques.

Quelques exemples :

La Révolte des Femmes, vaudeville en deux actes, donné avant-hier pour la première fois à ce théâtre [au Palais Royal], a réussi complètement. Il n'y a pas tant de luxe qu'à *la Révolte au Sérail*, mais il y a plus de gaîté. […] La plupart des acteurs ont bien joué, mais le commandant en chef de la révolte, Mme Zélie-Paul, est l'antipode de Mlle Taglioni pour la grâce[1].

La Révolte des modistes, parodie un peu tardive de *la Révolte au sérail*, a eu sa première représentation samedi dernier[2].

Première représentation de *1814, ou le Pensionnat de Montereau*, pièce en deux actes, mêlée de chants, combats, évolutions militaires, par MM. d'Ennery et Cormon.
Ici, les auteurs ont en l'heureuse idée d'établir un contraste entre le sexe et le courage des militaires improvisés. Ce sont, comme dans *la Révolte au Sérail*, des bataillons féminins, des régiments de jeunes filles qui abjurent leurs jupons pour endosser des uniformes[3].

Théâtre des Variétés— *À bas les Hommes*. Depuis la *Révolte au Sérail*, on roule sans cesse contre cette donnée de femmes en insurrection. Voici encore un troupeau féminin révolté contre des maris[4].

Les Femmes Libres vaudeville en trois actes, à spectacle, par MM. Tournemine et Salvat.
Cette pièce rappelle *la Révolte au Sérail* ; l'idée du vaudeville a plus de gaîté et d'intérêt. Il est piquant de voir les femmes, les armes à la main, sauver à leur tour celui qui leur a rendu la liberté. De plus la Gaîté a aussi son bataillon de jolies personnes qu'on aime à voir manœuvrer et faire l'exercice sous le commandement de leur tambour-major, Mlle Léontine[5].

Il semble bien que ce que *la Révolte* contenait de potentiellement politique ait été complètement effacé de ses avatars. C'est le cas pour l'un des rares drames sur le thème, *La Guerre des Servantes*, créé en 1837 à la Porte Saint-Martin[6]. L'héroïne Vaslha y est, comme Zulma, esclave. Mais contrairement à Zulma, Valsha est présentée de façon très négative, ce que souligne le rédacteur de *L'Indépendant* : "Au lieu de représenter Vaslha comme une victime du parjure, dont l'injustice qu'elle

---

[1] *L'Indépendant*, 1er janvier 1834.
[2] *L'Indépendant*, 20 mars 1834.
[3] *L'Indépendant*, 24 janvier 1836.
[4] *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 13 mai 1838, n°16, p. 255.
[5] B. DAVONS, *L'Indépendant*, 1 mars 1838.
[6] *La Guerre des Servantes*, drame en cinq actes et en sept tableaux, de MM. Théaulon, Alboise et Harel, créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 26 août 1837.

éprouve rend la révolte excusable [les auteurs] ont pris plaisir, au contraire, à la rendre odieuse."[1]

À l'étranger, la version chorégraphiée par Antoine Titus à Saint-Pétersbourg en 1835, avec Marie Taglioni, connut un énorme succès : sept représentations données, avec une salle comble malgré le prix des places quintuplé[2]. "Les évolutions militaires de *la Révolte* ont été réglées par l'empereur en personne ; elles se font à la russe ; Mlle Taglioni s'est mise au fait en un instant, et on devine les bravos lorsqu'elle crie à ses soldats en langue russe *Stoi* ! (halte !)" [3] rapporte le chroniqueur de *la France littéraire*. La *Révolte au sérail* servit de modèle à plusieurs ballets, qui en exploitèrent la veine, en expurgeant le contenu politique. Des chorégraphes français exportèrent le thème dans différents théâtres d'Europe. Citons *Orythia* ou *Le Camp des amazones* de Paul Taglioni, créé en 1847 à Londres[4] ; *La Guerre des femmes* ou *Les Amazones du XIXe siècle* de Jules Perrot, créé à Saint-Pétersbourg en 1852[5] ; *Les Nymphes amazones* de Henri Justamant, créé à Bruxelles en 1864[6]. Et sans doute quelques autres.

Mais c'est dans le contexte français, parisien, qu'il est plus intéressant de suivre la postérité de *la Révolte*.

5.2 Le retour à l'ordre

D'emblée, on constate que seule *La Révolte au Sérail* mit en scène de façon positive une prise d'indépendance des femmes. Deux autres ballets créés à l'Opéra tentèrent d'en renouveler le succès, tout en vidant la thématique de toutes les résonances politiques que *la Révolte* avait eues : *Brezilia* ou *La Tribu des femmes* (1835)[7] et *Nisida* ou *les Amazones des Açores* (1848)[8]. Les deux ballets furent des échecs, et furent aussi l'occasion pour la critique de manifester un antiféminisme doublé d'antipathie marquée pour les idées saint-simoniennes et révolutionnaires.

---

[1] B. DAVONS, *L'Indépendant*, 31 août 1837.
[2] *La France Littéraire*, 1837, série 2, t. T4, p. 261.
[3] *Ibid*.
[4] Ballet-pantomime créé le 15 avril 1847, au Her Majesty's Theatre, Londres. Livret et chorégraphie : Paul Taglioni ; musique : Cesare Pugni ; avec Lucile Grahn.
[5] Ballet-pantomime créé le 23 novembre 1852 à l'Imperial Bolshoi Kamenny Theatre de Saint-Pétersbourg. Livret et chorégraphie : Jules Perrot ; musique : Cesare Pugni.
[6] Ballet créé le 26 mai 1864 au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Livret et chorégraphie : Henri Justamant ; musique : J. Luigini.
[7] *Brezilia* ou *La Tribu des femmes*. Ballet-pantomime en 1 acte créé le 8 avril 1835. Chorégraphie : Filippo Taglioni ; musique : Comte de Gallemberg ; avec Marie Taglioni et Mazilier. Le ballet ne fut représenté que cinq fois.
[8] *Nisida* ou *les Amazones des Açores*. Ballet pantomime en trois tableaux créé le 20 août 1848 à l'Opéra (Théâtre de la Nation). Livret : Deligny et Mabille ; chorégraphie : Mabille ; musique : Benoist ; avec Mlle Plunkett.

Il s'agit dans les deux cas de groupes de femmes isolées du reste de la société par haine ou par dégoût des hommes, pour des raisons assez floues, mais qui relèvent du privé et non du politique.

> [Brezilia] appartient à une tribu de femmes sauvages, espèce rare et qui se perd de jour en jour. Je dis : femmes sauvages, c'est plutôt femmes misanthropes qu'il faudrait dire : le grand principe qui gouverne la tribu est en effet une haine vigoureuse contre les hommes ; tout ce qui a un air masculin est impitoyablement proscrit et maudit par elle. D'où vient cette antipathie ? l'auteur ne nous l'explique pas. Est-ce une répugnance innée ? est-ce un divorce accidentel ? M. Taglioni a cru devoir garder pour lui ce grand secret. Un serment solennel engage chaque citoyenne de la république dans cette communauté d'horreur pour le genre masculin, voilà tout ce que M. Taglioni nous permet de savoir pertinemment[1].

Dans les deux cas, l'arrivée d'un homme brise la cohérence parmi les femmes ; le héros séduit l'une d'elles, provoque une sécession dans leur société, puis sa disparition. Dans aucun des deux livrets, les femmes ne se sont révoltées pour conquérir la liberté ou lutter contre la tyrannie. Elles se sont séparées des hommes par vengeance privée de la reine, par peur, par caprice… Il n'est plus question de solidarité féminine. Une reine règne en despote sur des sujettes en rivalité, et notamment devant l'homme qui arrive providentiellement pour les remettre dans le droit chemin de l'allégeance au pouvoir masculin. Brezilia ou Nisida n'hésiteront pas à trahir leurs compagnes pour suivre ce héros, et s'il y a, à chaque fois, combat – la mode des combattantes travesties perdurant – l'histoire ne s'achève plus sur la victoire des femmes, mais sur leur défaite, apparemment pour leur plus grand bonheur. "De leur côté, ces messieurs gagnent à cette invasion de bonnes femmes de ménage, très versées dans l'école de peloton, et qui ne donneront pas de fil à retordre, permettez-moi de le penser"[2], écrit Jules Janin pour *Nisida*. L'armée des amazones de *Nisida* est même défaite sous une pluie de fleurs. Le bouquet magique qui donnait des armes et la victoire aux femmes de *La Révolte au sérail* est bien loin.

Brezilia rassemble la même équipe que *La Révolte* : Filippo Taglioni pour le livret et la chorégraphie, mêmes décorateurs, toujours Marie Taglioni et Joseph Mazilier, mais la musique est du comte de Gallemberg. La création a lieu le 8 avril 1835, pour une représentation au bénéfice de Marie Taglioni ; il n'y aura que cinq représentations. Jules Janin écrit :

> Si vous m'avez lu avec l'attention que le sujet mérite, vous aurez remarqué que cette fois encore

---

[1] *Le Constitutionnel*, 15 avril 1835.
[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 28 août 1848.

> M. Taglioni est revenu à son idée favorite, *l'émancipation de la femme*. Ce ballet, la tribu des femmes, est tout à fait le pendant de *la Révolte au Sérail*. M. Taglioni, ce sont les doctrines de Saint-Simon élevées à la démonstration de la pirouette et de l'entrechat. Seulement, cette fois, les armes de la phalange Taglioni sont changées. Il leur avait donné le fusil, il leur avait appris la charge en douze temps ; voici qu'il les condamne à l'arc et à la flèche émoussée[1].

Tout apparaît émoussé dans ce ballet. *L'Indépendant* remarque que Taglioni a repris en l'inversant le thème d'une comédie-vaudeville de Jean-Nicolas Bouilly, *Haine aux femmes*, créée en 1808[2]. Et surtout, là où *la Révolte* offrait une image finalement positive des revendications des femmes, teintée d'esprit révolutionnaire, *Brezilia* paraît, deux ans plus tard, une copie vidée de toute potentialité politique, qui entreprend d'emblée de ridiculiser les velléités d'indépendance des femmes, guerrières vindicatives et ridicules qui après s'être aveuglément soumises à une reine despote, se chamaillent pour savoir laquelle sera la plus agile, la plus légère ou la plus gracieuse, et retournent dans le droit chemin, au nom de l'amour. Le ballet aurait-il eu davantage de succès, en préservant quelques aspects politiques de son modèle ? C'est peu probable, l'époque n'était plus aussi tolérante pour les idées nouvelles, le temps des innovations et de la modernité dans le ballet était terminé.

Toutefois, si la critique est unanime sur la médiocrité de cette "niaiserie chorégraphique"[3], elle demeure dans un mépris indulgent, grâce au talent de Marie Taglioni : "*Brezilia*, ballet en un acte de M. Taglioni, c'est au dessous de rien ; mais Mlle Taglioni, dansant, voltigeant, folâtrant, pirouettant sous le nom de Brezilia ou sous tout autre, voilà qui charme et qui ravit, sans qu'on s'inquiète à quel propos elle danse, voltige, folâtre et pirouette."[4]

Il n'en est pas de même pour *Nisida*, créé le 20 août 1848 à l'Opéra, devenu après la révolution, Théâtre de la Nation. Le livret s'invente des sources historiques fantaisistes, qui stimulent l'ironie des critiques, de Théophile Gautier notamment :

> Les *Amazones des Açores* nous semblent légèrement apocryphes, malgré le luxe de preuves déployé dans la préface du livret. La chronique du couvent de Santo-Vicente de Palos, écrite en latin par le R. P. Herrera, et publiée dans le recueil intitulé : *Vetera Hispaniae analecta, collegit J.-B. Hickssus, Lapsiae*, 1602, in-8°, doit être excessivement rare, et nous soupçonnons fort

---

[1] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 13 avril 1835.
[2] *Haine aux femmes*, comédie en 1 acte mêlée de vaudevilles, créée au Théâtre du Vaudeville, le 23 février 1808.
[3] *Le Constitutionnel*, 15 avril 1835.
[4] LESUR Charles-Louis, *Annuaire historique universel*, 1819-1866, avril 1835, p. 125.

> l'exemplaire où M. Deligny a puisé ses renseignements d'être unique : aucun bibliophile n'en connaît un second.
>
> Nous n'avons pas non plus grande confiance dans les curieux bouquins cités à l'appui. *Een seer ghenouchlicke ende vermacklicke historie, in nederdutsch, by Hans van Hendrick, Antwerpen int jaer MDX* ; *la sociedad de las Mugerès independientes, la derradeira navigaçao d'Alvarès Cabral*, Coimbre, 1517, petit in-folio ; *P. Bertil tabularum geographicarum, libri V, Amstelodami*, 1602; *Miscellaneous of a traveller, by Jonathan Lovesey, Cambridge*, 1661 in-4° nous paraissent pouvoir prendre place dans ces fabuleuses bibliothèques que Rabelais se plaît à composer de titres extravagants et d'ouvrages chimériques.
>
> Le nouveau ballet n'avait assurément pas besoin de tant d'érudition. Il se passe n'importe où, n'importe quand, et n'importe quoi y est dansé par Mlles Plunkett, Fuoco, Maria […][1].

Le ballet semble uniquement conçu pour exploiter la veine plus ou moins érotisée de l'exotisme et des travesties combattantes :

> M. Deligny, qui a fait preuve d'esprit et de goût dans plusieurs jolis vaudevilles, n'a pas dû se donner beaucoup de mal pour confectionner ce livret, qui n'a pour but évidemment que de servir de prétexte à la scène plastique du bain, et à des manœuvres exécutées par des femmes : il n'y faut pas chercher autre chose[2].

L'œuvre reprend les grandes scènes de *La Révolte* (scène des bains, démonstration armée des femmes), mais dépourvues de toute nouveauté, avec des interprètes moins prestigieuses (c'est du moins ce qu'affirme la critique), dans des décors vieillissants. "II est vrai que le théâtre de la Nation est pauvre, comme tout le monde, et qu'on ne peut pas être très exigeant pour un ballet d'état de siège et d'enquête", note encore Gautier[3]. Tout soupçon de féminisme, sans parler d'utopie révolutionnaire est absent du livret. Les amazones sont bel et bien ridicules.

Malheureusement, beaucoup de journaux ont disparu après la révolution, et il est difficile de suivre l'évolution du regard des critiques entre 1833 et 1848. Gautier se montre plutôt indulgent pour le ballet dans *la Presse*, et n'y voit l'occasion d'aucune allusion politique ; *le Ménestrel* donne une bonne critique du spectacle. Par contre, la critique de Jules Janin apparaît particulièrement révélatrice du nouveau contexte. L'auteur est d'ailleurs l'un des rares chroniqueurs à relier dans ses écrits ses observations ou humeurs esthétiques à l'environnement culturel et politique. On l'a vu enthousiasmé par *La Révolte au sérail*, ironique et condescendant pour *Brezilia*, comme d'ailleurs pour beaucoup d'autres ballets. Mais on s'étonne de la soudaine virulence de sa critique de *Nisida*. Ce spectacle, finalement sans grand intérêt, est

---

[1] T. GAUTIER, *La Presse*, 28 août 1848.
[2] T. GAUTIER, *La Presse*, 28 août 1848.
[3] *Ibid*.

prétexte pour Jules Janin à des digressions destinées à vilipender pendant plusieurs colonnes les utopies révolutionnaires, sur un ton particulièrement haineux. Il ironise sur "les temps heureux où nous vivons, où chaque matin voit briller et resplendir l'aurore inconnue d'un nouvel évangile, Fourier, les communistes et les chartistes, les réformateurs et les utilitaires, Hobbes, Harrington et Jérémie Bentham ; c'est à s'y perdre", et condamne les saint-simoniens, Proudhon, Greppo[1], et surtout la nouvelle République, au nom d'une défense de la famille et des enfants légitimes, dont on voit mal le rapport avec le sujet du ballet, dans lequel il n'est à aucun moment question d'enfant, légitime ou non :

> La scène de ce grand drame, bien digne d'inaugurer l'ère nouvelle et de nous faire oublier la tyrannie et les tyrans d'il y a six mois, se passe naturellement dans une de ces terres inconnues où rien n'existe comme sur la terre où nous habitons, où tout se fait en grand, et surtout les choses qui chez nous se font en petit. Icarie ! Icarie ! Je te reconnais à ces rivages impossibles ! à ce soleil plus beau que le soleil de tous les jours ! à cette lune icarienne qui ne voudrait pas se laisser coiffer de nuit par notre petite lune de France ou d'Italie ! Doux royaume ! les créatures heureuses qui l'habitent n'ont pas attendu le Code civil Proudhon-Greppo pour s'affranchir des lois, des devoirs et surtout des vêtements insupportables de cette société vermoulue qui nous entraîne les uns et les autres dans son gouffre insatiable. Le royaume, qui disons-nous ? la république des amazones est située à cent cinquante degrés au-dessus du Code Napoléon. Le mariage est aboli ! la famille, fi donc ! Tout au plus si ces Icariennes, si ces Vespasiennes ont adopté le grand bâtiment sur lequel nos maîtres d'il y a six mois avaient écrit ce consolant tableau : *Enfans* [sic] *de la patrie !* Comme si les enfans légitimes, nés en plein mariage, entourés de toute la sollicitude du père de famille, de toutes les divines tendresses maternelles, n'étaient pas, eux aussi, *les enfans de la patrie ?* [2]

Les femmes focalisent la fureur du critique qui multiplie les allusions vulgaires (sur les seins de ces amazones-danseuses notamment) et sexuelles ; il se montre méprisant jusqu'à la vulgarité, comme dans l'extrait précédent l'utilisation du mot "vespasiennes", alors qu'il emploie plus loin l'expression de "dames vésuviennes" pour désigner les amazones du ballet. Il est vrai que les vésuviennes avaient demandé le service militaire pour les femmes. Pourtant, il est impossible de déceler le moindre féminisme ou d'utopie révolutionnaire dans *Nisida*. La violence de l'ensemble de la critique étonne, même de la part d'un auteur connu pour sa causticité, d'autant que le même s'était montré enthousiaste pour *La Révolte*, bien plus politique, et évoque même

---

[1] Louis Greppo, un canut lyonnais, était le seul à avoir soutenu le projet de loi de Proudhon sur l'instauration d'un impôt sur les revenus des biens mobiliers et immobiliers, présenté à l'Assemblée Nationale le 31 juillet 1848.

[2] J. JANIN, *Le Journal des débats*, 28 août 1848.

longuement et avec nostalgie ce ballet dans la critique de *Nisida*. Mais en 1848, les antagonismes se sont durcis, le peuple fait peur, et les féministes qui demandent le droit de vote également. C'est aussi le moment où l'image des danseuses va changer dans le public, où, progressivement, aux représentations romantiques des Marie Taglioni, Fanny Elssler, même des rats effrontés de Théophile Gautier ou Nestor Roqueplan, vont se substituer celles qui annoncent les sœurs Cardinal de Halévy dans le dernier quart du siècle, filles du peuple vouées à la prostitution.

La Révolte au sérail est un ballet tout à fait singulier, en raison de son livret, dont l'époque n'a sans doute pas perçu à quel point il tranchait sur le reste de la production. Produit spécifique des débuts de la monarchie de Juillet, elle n'a pu être produite et n'a fait sens que par l'interaction subtile entre la présence de thèmes d'actualité, une esthétique moderne – celle du romantisme, les références et les attentes des différents publics, et un cadre institutionnel, celui de l'Opéra. Mis à part le talent des interprètes, les décors et la musique, son succès résulte surtout de ses ambiguïtés. Malgré son aspect bien peu subversif à nos yeux, le ballet n'en demeure pas moins le seul pour l'époque à avoir relayé les revendications des femmes. Sans intention féministe, par son caractère spectaculaire, distancié, voire parodique, il en réduit considérablement la portée, mais dans le même temps, il n'a pas manqué de leur donner une certaine visibilité, une publicité dirait-on même, diffusée par les critiques.

Malgré les nombreuses parodies, témoignant de sa renommée, il n'a pas eu de réelle postérité, et son succès est demeuré lié à une période bien spécifique, les débuts de la monarchie de Juillet, qui correspond à la fois à une ouverture politique et notamment à une certaine libération de la parole des femmes, et à l'épanouissement du romantisme dans le ballet. On comprend qu'après 1835, le rétablissement de la censure, et surtout 1848, avec la montée en puissance des revendications des femmes et du peuple, avec aussi l'émoussement de l'intérêt pour le ballet romantique, il n'ait plus été repris. Par contre, on peu s'étonner de sa disparition du répertoire, quand les Ballets russes remettaient l'exotisme en vogue par exemple, mais reprenaient aussi de grandes thématiques des ballets romantiques, *Giselle*, *Les Sylphides*. Et reposer encore la question de notre historiographie de la danse, qui a laissé cette œuvre dans l'ombre. *La Sylphide*, *Giselle*, sont devenues emblématiques du ballet romantique. *La Révolte au Sérail*, dont le succès a été tout aussi grand, est tombée dans l'oubli. L'histoire a

préféré ne retenir de cette période que l'esthétique de l'acte blanc, contribuant à véhiculer une conception anhistorique du ballet.

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Bibliothèque Nationale de France (BNF)

Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Musée de l'Opéra (BMO)

Archives nationales. Archives du théâtre national de l'Opéra. Fonds AJ[13]

Sources et ouvrages anciens (antérieurs à 1920)

ABRANTÈS (Laure JUNOT Duchesse d'), *Histoire des salons de Paris*, T. III, Paris, Ladvocat, 1836-1838, in-8°.

ADAM Adolphe, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

ADICE Léopold, *Théorie de la gymnastique de la danse 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 côtés*, Paris, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie, 1859.

ALERME, P.-E., *De la Danse considérée sous le rapport de l'éducation physique*, Paris, Chez les marchands de nouveautés, 1830.

ARAGO Jacques, *Mémoires d'un petit banc d'Opéra*, Paris, D. Ébrard, 1844.

ARISTOTE, *Poétique*, Introduction, traduction et annotations de Michel MAGNIEN, Paris, Librairie Générale Française, "Le livre de poche", 1990.

AUDEBRAND Philibert, *La Figurante*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, tome 1, Paris, L. Curmer, 1840, pp. 113-120.

BALZAC (de) Honoré, *Les Comédiens sans le savoir* (1846), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, La Pléiade, T. VII, 1977.

BALZAC (de) Honoré, *Physiologie du mariage*, 1829, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

BARBEY d'AUREVILLY Jules, "Giuseppina Bozzachi", *Paris journal*, Paris, 1870, cité dans *Coppélia, L'Avant-Scène Ballet-Danse*, novembre/janvier 1981, pp. 40-41.

BARON Auguste-Alexis-Floréal, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Paris, Dondey-Dupré père & fils, 1824.

BAUDELAIRE Charles, *La Fanfarlo* (1847) - *Suivi d'extraits de la correspondance de l'auteur avec Sainte-Beuve*, édition introduite et présentée par Pierre LAFORGUE, Wimereux, Éditions du Sagittaire, 2008.

BEAUVOIR (de) Roger, *Aventurières et courtisanes*, Paris, Calmann Lévy, 1880.

BEAUVOIR (de) Roger, *L'Opéra*, Paris, G. Havard, 1854.

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

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

BERTHEROY Jean (Berthe LE BARILLER), *Le Mime Bathylle* (Paris, Armand Colin, 1894), in *Romans fin-de-siècle*, textes établis, présentés et annotés par Guy DUCREY, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. 1-86.

BLASIS Carlo, *Manuel complet de la danse – Comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, 1830, Fac-simile, Paris, Leonce Laget Libraire Éditeur, 1980.

BLASIS Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820, Fac-simile, Arnaldo Forni Editore, Bologne, 2002. Également réédité sous le titre de BLASIS Charles, *Traité de l'art de la danse*, texte établi par Flavia PAPPACENA, Rome, Gremese "Petite Bibliothèque des arts", 2007.

BOIGNE (de) Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

BOURNONVILLE August, *Lettres sur la Danse et la Chorégraphie*, Paris, 1860, Paris, Éditions Mc Dolin, "Bibliodanse", 1998.

CARRÉ Albert, *Souvenirs de théâtre*, réunis, présentés et annotés par Robert FAVART, Paris, Plon, 1950.

CASTIL-BLAZE, François Joseph-Henri de Blaze dit, *L'Académie impériale de musique - Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, 2 tomes, Paris, Castil-Blaze, 1855.

CASTIL-BLAZE, François Joseph-Henri de Blaze dit, *Mémorial du Grand-Opéra. Épilogue de l'Académie royale de musique, histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1847*, Paris, Castil-Blaze, rue Buffault, 9. Mme Jonas à l'Opéra, 1847.

CASTIL-BLAZE, François Joseph-Henri de Blaze dit, *L'Académie royale de musique. Époque de la Restauration* in *La Revue de Paris*, Paris, 1838.

CELLARIUS Chrétien-Henri, dit Cellarius, *La Danse des salons*, dessins de Gavarni, Paris, Hetzel, 1846, (deuxième édition, chez l'auteur, 1849, précédée d'une lettre de Lamartine).

CHAMPSAUR Félicien, *L'Amant des danseuses*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1926.

CHAMPSAUR Félicien, *L'Amant des danseuses*, Paris, E. Dentu, 1888.

CHEVALIER Émile, *Les Salaires au XIXe siècle*, Paris, Arthur Rousseau Éditeur, 1887.

DASH Comtesse, *Mémoires des autres*, 6 volumes, Paris, Librairie illustrée, 1896-1898.

DAUBIÉ Julie-Victoire, *La Femme pauvre au XIXe siècle*, Paris, Guillaumin, 1866.

DECOMBE François Albert (dit Albert), *L'Art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère... par Albert*, Paris, Chez l'éditeur, 1834.

DESARBRES Nérée, *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868), chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, Paris, E. Dentu, 1868.

DESARBRES Nérée, *Sept ans à l'Opéra – Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, Paris, E. Dentu, 1864.

DESNOYERS Louis, *De l'Opéra en 1847, à propos de Robert Bruce, des directions passées, de la direction présente et de quelques-unes des 500 directions futures - Dissertation accompagnée des proclamations de M. Duponchel à ses concitoyens sur cette même question, et des répliques de M. Léon Pillet à icelles*, Paris, imprimerie de E.-B. Delanchy, 1847.

DESRAT G, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, fac-similé, Hildesheim, New YorkGeorg Olms Verlag, 1977.

DIDEROT Denis, *Entretien sur le "Fils naturel"* (1857), in *Œuvres esthétiques*, Paris, Édition de Paul Vernière, Garnier, 1988.

DIDEROT Denis, d'ALEMBERT Jean, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 2, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765.

DUMAS Alexandre, *Mes mémoires, 1830-1833*, T. 2, Lévy, Paris, 1863, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1989.

DUNCAN Isadora, *La Danse de l'avenir*, Bruxelles, Éditions complexes, 2003.

DUNCAN Isadora, *Isadora danse la révolution*, (*Isadora Speaks - Writings ans Speeches of Isadora Duncan*) Anatolia, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

FOURNEL François Victor, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, Paris, A. Delahays, 1859.

FULLER Loïe, *Ma vie et la danse – Écrits sur la danse*, Paris, L'œil d'Or et Jean-Luc André D'Asciano, 2002.

GARNIER Charles, *Le Nouvel Opéra*, (édition originale *Le Nouvel Opéra de Paris*, 2 tomes, Paris Ducher, 1878-1881), Fermanville, Éditions du linteau, 2001.

GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes - Critique théâtrale. Tome 1 1835-1838*, texte établi, présenté et annoté par Patrick BERTHIER avec la collaboration de François BRUNET, Paris, Honoré Champion, 2007.

GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes - Critique théâtrale. Tome 2, 1839-1840*, texte établi, présenté et annoté par Patrick BERTHIER avec la collaboration de Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE et d'Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Paris, Honoré Champion, 2008.

GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor GUEST, Arles, Actes Sud, "Librairie de la Danse", 1995.

GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 volumes, Bruxelles, Hetzel, Librairie Magnin, Blanchart et Cie, 1858-1859.

GAUTIER Théophile, JANIN Jules, CHASLES Philarète, *Les Beautés de l'Opéra ou chef-d'œuvres lyriques*, Paris, Soulié, 1845.

GAUTIER Théophile, "Le Rat", in *Les Français peints par eux-mêmes*, tome 3, Paris, L. Curmer, 1841, pp. 249-256.

GIRARDIN (de) Delphine, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, tomes 1 et 2, texte présenté et annoté par Anne MARTIN-FUGIER, Mercure de France, Paris, "Le temps retrouvé", 1986.

GONCOURT (de) Edmond et Jules, *Journal – Mémoires de la vie littéraire* (tome 1 : 1851-1865, tome 2 : 1866-1886), Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1989.

HALÉVY Ludovic, *Les Cardinal* (publié dans *La Vie Parisienne*) ; *Monsieur et Madame Cardinal* réunis en 1872 par Michel Lévy, (pour les citations, vingtième édition, Paris, Calmann Lévy, 1881) ; *La Famille Cardinal*, *Les Petites Cardinal*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

HEINE Heinrich, *De l'Allemagne*, 1835, Renduel, entièrement revu et augmenté pour la seconde édition parue chez Michel Lévy 1855, Paris, Gallimard, 1998.

HEINE Heinrich, *L'École romantique*, (*Die romantische Schule*, 1835, Hamburg, Julius Campe), traduction, notes et postface par Pierre PÉNISSON, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

HEYLLI (d') Georges, *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris : Opéra*, 3 tomes, Paris, Tresse Éditeur, 1875.

HOUBRE Gabrielle, *Le Livre des courtisanes - Archives secrètes de la police des moeurs (1861-1876)*, Paris, Tallandier, 2006.

HOUSSAYE Arsène, *Comédiennes d'autrefois*, Bruxelles et Leipzig, Kiessling, Schnee et Cie éditeurs, 1855.

HOUSSAYE Arsène, *Les Femmes du diable*, Paris, Michel Lévy, 1867.

HUGARD Jane, *Ces Demoiselles de l'Opéra*, Paris, F. Rieder et Cie, 1923.

HUYSMANS Karl Joris, *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie, présentée et annoté par Patrick LOCMANT, Paris, Bartillat, 2006.

JANIN Jules, *Deburau – Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1981, (Paris, Charles Gosselin, 1832, Librairie des bibliophiles, 1881).

JULLEMIER Alexandrine [Georges TOUCHARD-LAFOSSE], *Mémoires authentiques d'une sage-femme par Mme Alexandrine Jullemier, sage-femme de la faculté de Paris*, Deuxième édition, Volume 2, Paris, Dumont libraire-éditeur, 1835.

KLEIST (von) Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes* suivi de *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, 1810, Rezé, Sequences, 1991.

LEMAÎTRE Jules, *Impressions de théâtre*, 10 volumes, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie ancienne librairie Lecène, Oudin et Cie, 1888-1920.

LÉON-MARTIN Louis, *Les Demoiselles d'Opéra*, Paris, Édition des portiques, 1930.

LESPES Léo, *Les Mystères du Grand Opéra*, 1843, Paris, France Empire, 1980.

LEVEAUX Alphonse, *Nos théâtres, de 1800 à 1880 : la tragédie, le drame, la comédie, l'opéra français, l'opéra italien, l'opéra comique, le vaudeville, les ballets, l'opérette, la féerie, les revues, la parodie, la pantomime*, Paris, Tresse et Stock, 1881-1886.

Lucien de Samosate, *Éloge de la Danse* suivi d'*Éloge du parasite* et d'*Éloge de la mouche*, traduit et présenté par Claude TERREAUX, Paris, Arléa, 2007.

MAHALIN Paul (Un vieil abonné), *Ces demoiselles de l'Opéra*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

MAHALIN Paul, *À bout de la lorgnette*, Paris, Tresse Éditeur, 1883.

MALLARMÉ Stéphane, "Crayonné au théâtre" (1897), in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, NRF, Gallimard, La Pléiade, 1945, 1984, pp. 293-351.

MAURICE Charles, *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines tirées du coffre d'un journaliste avec sa vie à tort et à travers*, Paris, Henri Plon Éditeur, 1856, 2 tomes.

MENDÈS Catulle, *La Femme-Enfant*, 1891, Édition critique de Dominique LAPORTE, Lyon, Éditions Palimpseste "Singuliers", 2007.

MÉRODE (de) Cléo, *Le Ballet de ma vie*, préface par André de FOUQUIÈRE, Paris, Pierre. Horay, 1955 réédité en 1985 avec une préface de Françoise DUCOUT.

MURGER Henry, *Les Buveurs d'eau*, 1855, Paris, M. Lévy, 1869.

MURGER Henry, *Scènes de la vie de bohème*, 1847-49, Paris, M. Lévy, 1869, Paris Gallimard, "Folio", 1988.

NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse*, quinze lettres publiées de 1760 à 1807, Paris, Librairie théâtrale, 1952, 1977.

NUITTER Charles, "État des pertes dans l'incendie de 1873. Sauvetage des archives", *La Chronique musicale*, tome II, 15 novembre 1873, pp. 164-167**.**

NUITTER Charles, *Le Nouvel opéra*, Paris, Librairie Hachette, 1875.

NUITTER Charles, *Note relative aux archives et à la bibliothèque de l'Opéra*, Paris, imprimerie de D. Jouaust, 1880.

PALIANTI Louis, *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra*, Paris, Gosselin, 1865.

Paris au bal. Treize physiologies sur la danse, Édition établie par Alain MONTANDON, Paris, Honoré Champion, 2000.

QUATRELLES L'ÉPINE Maurice, *Une danseuse française au XIXe siècle. Emma Livry*, Paris, P. Ollendorff, 1909.

Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires, se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique, Paris, imprimerie nationale, 1888.

Robert, *Mémoires d'un claqueur : ouvrage indispensable aux gens du monde, utile à tous les artistes, et nécessaire à la connaissance des moeurs littéraires et théâtrales du 19ème siècle*, Paris, Constant-Chantpie et Levasseur, 1829.

ROQUEPLAN Nestor, *Les Coulisses de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.

ROQUEPLAN Nestor, *Les Nouvelles à la main*, Paris, Lacombe, t. 1, I-IV, 1840-1841, tome 2, V-VIII, 1842.

ROYER Alphonse, *Histoire de l'Opéra*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875.

SAINT-LÉON Arthur, *De l'état actuel de la danse*, Lisbonne, Typographie du Progresso, 1856.

SÉCHAN Ch., *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1855*, recueillis par Adolphe BADIN, Paris, Calmann Lévy, 1883.

SECOND Albéric, *Les Petits mystères de l'Opéra*, Illustrations de Gavarni, Paris, G. Kugelmann, Bernard-Latte, 1844.

TAGLIONI Philippe, *La Révolte des femmes*, Paris, J. N. Barba, 1833.

TAMVACO Jean-Louis, Édition critique du manuscrit : *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse (1836-1848)*, Deux tomes, Paris, CNRS éditions, 2000.

TOUCHARD-LAFOSSE Georges, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, 4 volumes en 2 tomes, Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1846.

UZANNE Octave, *Études de sociologie féminine – Parisiennes de ce temps, en leurs divers milieux, états et conditions – Études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*, Paris, Mercure de France, 1910.

VAILLAT (L.), *La Taglioni ou la vie d'une danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942.

VALERY Paul, *Degas, danse, dessin*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome 2.

VÉRON Louis, *L'Opéra de Paris 1820-1835*, Extrait des *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Édition Michel de Maule, 1987.

VÉRON Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, tome troisième, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

VIZENTINI Albert, *Derrière la toile : (foyers, coulisses et comédiens) - Physiologies des théâtres parisiens*, Paris, Achille Faure, 1868.

VOIART Élise, *Essai sur la danse antique et moderne*, Paris, Audot, 1823.

Journaux et revues du XIXe siècle utilisés

Anti-Romantique (L')

Constitutionnel (Le)

Courrier des théâtres (Le)

Courrier français (Le)

Dilettante (Le)

Écho de la fabrique (L')

Europe littéraire (L')

Femme libre (La)

Figaro (Le)

France Littéraire (La)

France musicale (La)

Gazette musicale (La)

Gazette musicale de Paris (La)

Globe (Le)

Indépendant (L')

Journal des beaux-arts et de la littérature (Le)

Journal des débats politiques et littéraires (Le)

Journal des artistes (Le)

Ménestrel (Le)

Presse (La)

Rénovateur (Le)

Républicain lyrique (Le)

Revue de Paris (La)

Revue des Deux-Mondes (La)

Revue du théâtre, journal des auteurs, des artistes et des gens du monde (La)

Revue et gazette musicale de Paris (La)

Revue musicale (La)

Études et ouvrages postérieurs à 1920

ADAIR Christy, *Women and Dance – Sylphs and Sirens*, Foreward by Janet WOLFF, New York, London, Mac Millan, 1992.

AGULHON Maurice, *Marianne au combat – L'Imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

ALLÉVY Marie-Antoinette (Akakia Viala), *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle*, thèse présentée à la faculté de lettre de l'université de Paris pour l'obtention du titre de docteur es lettres, Librairie E. Droz, Paris, 1938.

Archives de l'Opéra de Paris, Inventaire sommaire, Paris, Bibliothèque nationale, 1988.

ARIÈS Philippe, DUBY Georges (Dir.), *Histoire de la vie privée*. T. IV *De la révolution à la grande guerre* Michelle PERROT (Dir.), Paris, Seuil, 1987.

ASARO Gabriella, *L'Éphémère qui se veut éternel : la sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon et les autres systèmes de notation de la danse au XIXe siècle*, thèse sous la direction de M. Jean-Claude Yon, Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, 2011.

AUCLAIR Mathias, GHRISTI Christophe (Dir.), *Le Ballet de l'Opéra, trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 2013.

Auguste Bournonville, *L'Avant-Scène Ballet-Danse*, n° 6, mai/septembre 1981, Paris.

BALANCHINE George, *Histoire de mes ballets*, (*Great Ballets*, New York, Doubleday and Company, Inc., 1954), Paris, Arthème Fayard, 1969.

BANES Sally, CARROLL Noël, "Marriage and the Inhuman : *La Sylphide*'s Narratives of Domesticity and Community", in *Rethinking the Sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, GARAFOLA Lynn (Dir.), Hanover, London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997, pp. 91-105.

BANES Sally, *Dancing Women – Female Body on Stage*, London, New York, Routledge, 1998.

BARA Olivier, "Gautier, le corps dansant et l'objet, ou l'esprit de la matière", in *Gautier et les arts de la danse*, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 31, novembre 2009, Montpellier, pp. 57-68.

BARGUES-ROLLIN Yvonne, "Usure d'un cliché : la danse macabre au 19ème siècle", *Écrire la danse*, MONTANDON Alain (Dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Université Blaise Pascal, 1999, pp. 137-165.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, Points "Essais", 1970.

BEAUVOIR (de) Simone, *Le Deuxième sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, 1949, 1976, "Folio-Essais", 1996.

BECQ Annie, "Baudelaire et 'l'Amour de l'Art' : La dédicace aux bourgeois du *Salon de 1846*", *Romantisme – Revue de la Société des Études romantiques*, n° 17-18, *Le Bourgeois*, 1977, pp. 71-78.

BERNARD Élisabeth, "L'évolution du public d'Opéra de 1860 à 1880", in *Regards sur l'Opéra – Du ballet comique de la reine à l'Opéra de Pékin*, Université de Rouen, PUF, 1976, pp. 33-46.

BERTHIER Patrick, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, 4 tomes, Lille, Septentrion, 1998.

BILODEAU Louis, "Terpsichore à l'Opéra : la danse et le répertoire lyrique à Paris sous le Second Empire", in Jean-Claude YON (Dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 192-201.

BORIE Jean, *Le Tyran timide - Le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

BOUCHON Marie-Françoise, "La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, Diffusion SEDIM, 1998, pp. 85-106.

BOUGEROL Dominique, "Analyse juridique de la chorégraphie (droit d'auteur et droits voisins)", publication électronique des actes des premières rencontres internationales *Arts, sciences et technologies*, 22, 23, 24 novembre 2000 http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_science/colloque/publications/BOUGEROL.pdf consulté le 20 novembre 2006.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en occident*, Paris, Seuil, "Point", 1978.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOZZONI Olivia, *Le Droit d'auteur du chorégraphe*, thèse de doctorat en droit privé, sous la direction d'André Françon, Paris II, 1997.

BRANGER Christophe, *Musique et chorégraphie en France depuis Léo Delibes à Florent Schmitt*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

BRUNER Jody, "Redeeming Giselle : Making a Case for the Ballet We Love to Hate", in *Rethinking the Sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, GARAFOLA Lynn (Dir.), Hanover, London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997, pp. 107-120.

BURT Ramsay, *The Male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, New York, Routledge, 1995.

BURY Marianne, LAPLACE-CLAVERIE Hélène (Dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, PUPS (Presses Universitaires Paris-Sorbonne), 2008.

CALLEN Anthea, "Anatomie et physiognomie : La *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas", in *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, catalogue réalisé sous la direction de Jean CLAIR, Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris, Réunion des musées nationaux : Gallimard / Electa, 1993, pp. 360-373.

CASTRO (de) Paulo F., "The Composer as Prometheus : at the Birth of Musical Modernity", in *Créatures et créateurs de Prométhée*, Claudine ARMAND, Pierre DEGOTT, Jean-Philippe HERBERLÉ (Dir.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 145-165.

Centre d'art, esthétique et littérature, *Jules Janin et son temps : un moment du romantisme*, préface de Pierre-Georges CASTEX, Paris, Rouen, Presses universitaires de France, Publications de l'université de Rouen , 1974.

CHAPMAN John V., "Jules Janin : Romantic Critic", in *Rethinking the sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, Lynn GARAFOLA (Dir.), Hanover, London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997, pp. 197-241.

CHAZUN-BENNAHUM Judith, "Women of Faint Heart and Steel Toes", in *Rethinking the Sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, GARAFOLA Lynn (Dir.), Hanover, London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997, pp. 121-130.

CHRISTOUT Marie-France, "La féerie romantique au théâtre : de *La Sylphide* (1832) à *La Biche au bois* (1845), chorégraphies, décors, trucs et machineries, *Romantisme*, n° 38, *Le Spectacle romantique*, 1982, pp. 77-86.

CHRISTOUT Marie-France, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVIe - XXe siècle*, Paris, Desjonquères, "La mesure des choses", 1995.

COHEN H. Robert, GÉRARD Yves (Dir.), *Hector Berlioz, Critique musicale*; *1823-1863*, t. 1 1823-1834, Édition du centenaire, Paris, Buchet-Chastel , 1996.

COOPER ALBRIGHT Ann, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1997.

Coppélia, *L'Avant-Scène Ballet-Danse*, novembre/janvier 1981.

COQUILLAT Michelle, *La Poétique du mâle*, préface Colette Audry, Paris, Gallimard, "idées", 1982.

CORBIN Alain, "L'emprise de la religion", in CORBIN Alain, COURTINE Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, Tome 2, Paris, Seuil, 2005, pp. 50-83.

DECORET-AHIHA Anne, *Les Danses exotiques en France, 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.

DELATTRE-DESTEMBERG Emmanuelle, GLON Marie, OLIVESI Vannina, "Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques", article mis en ligne le 9 décembre 2013 sur le carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse, URL : http://ahcdanse.hypotheses.org/ consulté le 5 février 2014.

DEMONT Delphine, en collaboration avec Wilfride PIOLLET, "Du Palmier et de la Willi", in *Gautier et les arts de la danse, Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 31, novembre 2009, Montpellier, pp. 143-158.

DESCHAMPS Viviane, *Histoire de l'administration de l'Opéra de Paris. Second Empire – Troisième République*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Jean Tulard, Université de Paris IV, 1987.

DEVANCE Louis, "Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848", *Romantisme – Revue de la Société des Études romantiques*, n° 13-14, *Mythes et représentations de la femme*, Paris Honoré Champion, 1976, pp. 79-103.

DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité - Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, (*Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986), Seuil, Paris, 1992.

DION-TENENBAUM Anne, "Multiple Duponchel", *Revue de l'Art*, 1997, n°1. pp. 66-75.

DOUGLAS Mary, *De la souillure – Essai sur les notions de pollution et de tabou* (*Purity and Danger*), Paris, François Maspero, 1981, La Découverte, 2001.

DRYSDALE John D., *Louis Véron and the Finances of the Académie Royale de Musique*, Frankfurt am Mein, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaftten, 2003.

DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes – Tome 4 : Le XIXe siècle*, sous la direction de Geneviève FRAISSE et PERROT Michelle, Paris, Plon, 1991.

DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes – Tome 5 : Le XXe siècle*, sous la direction de Françoise THÉBAUD, Paris, Plon, 1992.

DUCREY Guy, "Comment échapper au résumé ? ", in *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Marianne BURY, Hélène LAPLACE-CLAVERIE (Dir.), Paris, PUPS (Presses Universitaires Paris-Sorbonne), 2008, pp. 31-42.

DUCREY Guy, *Corps et graphies, poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

DUCREY Guy, "L'andalouse et l'almée", *Sociopoétique de la danse*, MONTANDON Alain (Dir.), Paris, Anthropos, 1998, pp. 461-475.

DUCREY Guy, *Tout pour les yeux - Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2010.

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

ESCAL Françoise, ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, Paris, l'Harmattan, 1999.

FARGE Arlette, "Pratiques et effets de l'histoire des femmes", in Michelle PERROT (Dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Paris, Marseille, Rivages, 1984, pp. 17-35.

FAURE Elie, *L'Homme et la danse*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1975.

FAYE Geneviève, "Le renouvellement des salles de théâtre à Paris après le décret de 1864", in Jean-Claude YON (Dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 61-71.

FEND Mechthild, *Les Limites de la masculinité – L'androgyne dans l'art en France, 1750-1830*, (*Grenzen des Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunstheorie, 1750-1830*, Reimer 2003), traduit de l'allemand par Jean TORRENT, Paris, La Découverte / Institut National d'histoire de l'art / Centre allemand d'histoire de l'art, "Genre et sexualités", 2011.

FÉRET Romuald, "Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale", in Jean-Claude YON (Dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 51-60.

FLAMENT Claude, "Structure et dynamique des représentations sociales", in Denise JODELET (Dir), *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1997, pp. 224-239.

FOIX Alain, *Danse et philosophie*, Thèse de troisième cycle, sous la direction d'Olivier REVAULT d'ALLONNES, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1983.

FULCHER Jane, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, Cambridge University Press 1987, traduction et commentaire des illustrations par Jean-Pierre Bardos, Paris, Belin, 1988.

GARAFOLA Lynn (Dir.), *Rethinking the sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover, London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997.

GARAFOLA Lynn, "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet", *Dance Research Journal*, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1985), pp. 35-40.

GASNAULT François, *Guinguettes et lorettes – Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.

Gautier et les arts de la danse, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 31, novembre 2009, Montpellier.

GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1998.

GIRARD Pauline, "Sylvia de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? ", in Christophe BRANGER, *Musique et chorégraphie en France depuis Léo Delibes à Florent Schmitt*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, pp. 33-72.

Giselle – L'Avant-Scène Ballet Danse, janvier – mars 1980, Paris.

GLON Marie, "Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIIIe siècle)", *Corps*, 2009/2, n° 7, *Le Corps dansant*, Paris, Dilecta.

GOLDMANN Annie, *Rêves d'amour perdus (Les femmes dans le roman du XIXe siècle)*, Paris, Denoël Gonthier, 1984.

GRAHAM Martha. *Mémoire de la danse* (*Blood Memory*. New York, Doubleday, 1991), Arles, Actes Sud, 1992.

GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris – Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Flammarion, 2001.

GUEST Ivor, "Carlotta Zambelli", *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 1969 – 3 (octobre décembre), pp. 201-255.

GUILCHER Jean-Michel, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, (Titre original : *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Bruxelles, Pantin, École Pratique des Hautes Études et Mouton & Co, 1969), Complexe, CND, 2003.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HIGONNET Anne, "Femmes et images – Apparences, loisirs, subsistance", in *Histoire des femmes - Le XIXe siècle*, Georges DUBY, Michelle PERROT, Geneviève FRAISSE (Dir.), Paris, Plon, 1991, pp. 249-274.

HIGONNET Anne, "Femmes et images – Représentations", in *Histoire des femmes - Le XIXe siècle*, Georges DUBY, Michelle PERROT, Geneviève FRAISSE (Dir.), Paris, Plon, 1991, pp. 277-341.

HIGONNET Anne, "Femmes, images et représentations", in *Histoire des femmes - Le XXe siècle*, sous la direction de Françoise THÉBAUD, Georges DUBY, Michelle PERROT (Dir.), Paris, Plon, 1992, pp. 315-371.

HOURCADE Philippe, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, Paris, Pantin, Desjonquères / Centre National de la Danse, 2002.

HUTCHINSON GUEST Ann, *Choreo-graphics. A comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York, Gordon & Breach, 1989.

HUTCHINSON GUEST Ann, JÜRGENSON Knud Arne, *Robert le Diable, the ballet of the nuns. Labanotation score, Language of dance series*, n° 7, Gordon and Breach Publishers, 1997.

JACQ-MIOCHE Sylvie, "Danseurs et ballerines durant la genèse parisienne du ballet romantique (1820-1832)", Actes du Colloque de l'Association Européenne des Historiens de la Danse, *L'Homme et la femme dans la danse*, 2-4 novembre 1990, Leuven, Belgique, sans pagination.

JACQ-MIOCHE Sylvie, "*La Sylphide* : un ballet novateur sans renouveau ?", Actes du 3ème colloque de l'Association Européenne des Historiens de la Danse, 31 octobre – 3 novembre 1991, Stockolm, sans pagination.

JACQ-MIOCHE Sylvie, "La Technique romantique : de l'exhibition du corps dans la négation du corps", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, pp. 173-184.

JACQ-MIOCHE Sylvie, "La virtuosité dans le ballet français romantique: des faits à une morale sociale du corps", *Romantisme* n° 128, *La Virtuosité*, 2005/2, pp. 95-107.

JACQ-MIOCHE Sylvie, "L'héritage chorégraphique du Second Empire, entre réalité et fantasme", in Jean-Claude YON (Dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 183-191.

JOIN-DIÉTERLE Catherine, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988.

JOIN-DIÉTERLE Catherine, "Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique", *Romantisme*, n° 38, *Le Spectacle romantique*, 1982, pp. 65-76.

JOIN-DIÉTERLE Catherine, "Robert le Diable : le premier opéra romantique", *Romantisme*, n° 27, *Déviances*, 1980, pp. 147-168.

JUDEN Brian, "L'Esthétique : 'l'harmonie immense qui dit tout' ", *Romantisme – Revue de la Société des Études romantiques*, n° 5, *Théorie des harmonies*, 1973, pp. 4-17.

KAHANE Martine, *Robert le diable*, Paris, catalogue de l'exposition de l'Opéra, 1985.

KAHANE Martine, *Le Foyer de la danse*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, "Les dossiers du Musée d'Orsay", n°22, 1988.

KAHANE Martine, *Opéra, côté costume*, Paris, Plume, 1995.

KAHANE Martine, *Le Tutu*, Paris, Flammarion, 1997, 2000.

KENDALL Richard, *Les Coulisses de Degas*, Paris, Assouline, 1996.

KLEIN Gabriele, "Die Lust am Androgynen. Zur Überwindung des Weiblichkeitsdiskurses in der Tanzkunst", in *Begehren und Entbehren*, Gabriele Klein/Annette Treibel, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler, 1993, pp. 227-240.

KNIBIEHLER Yvonne, "Corps et cœurs", in *Histoire des femmes - Le XIXe siècle*, Georges DUBY, Michelle PERROT, Geneviève FRAISSE (Dir.), Paris, Plon, 1991, pp. 351-387.

KRAKOVITCH Odile, *Hugo censuré - La liberté au théâtre au XIXe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

LACOTTE Pierre, "À la recherche du ballet perdu…", Programme de la *Sylphide*, Opéra de Paris, saison 1989-1990.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

LAQUEUR Thomas, *La Fabrique du sexe (Essai sur le corps et le genre en occident)*, Paris, Gallimard, 1992. (Ed. Originale, *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard College, 1990).

LARTIGUE Pierre, "Magie blanche", in *Giselle – L'Avant-Scène Ballet Danse*, janvier – mars 1980, pp. 11-17.

LASCAULT Gilbert, *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représentée*, préface Mikel DUFRESNNE, Paris, Union générale d'éditions, série "Esthétique", "10/18", 1977.

LE MOAL (Dir.) Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, Librairie de la danse, 1999.

LEGRAND Raphaëlle, WILD Nicole, *Regards sur l'opéra comique : trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS, 2002.

LEROY Dominique, "Socio-économie du grand opéra parisien", in *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Isabelle MOINDROT (Dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006, pp. 33-46.

LEVERATTO Jean-Marc, "Le sexe en scène – L'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIXe siècle", pp.271-279, in Isabelle MOINDROT (Dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS éditions, 2006.

LEVINSON André, *1929, Danse d'aujourd'hui*, Préface de Marie-Françoise CHRISTOUT, Arles, Actes Sud, 1990.

LEVINSON André, *La Danse au théâtre – Esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1924.

LIFAR Serge, *Ma vie*, Paris, Julliard, 1965.

LISTA Giovanni, *Loïe Fuller – Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock / Somogy Éditions d'art, 1994.

MARQUIÉ Hélène, "Entrez dans la danse, créez de la danse ! - Maîtresses de ballet à la Belle Époque", in *La Belle Époque des femmes ? 1889-1914*, textes réunis pas François LE GUENNEC et Nicolas-Henri ZMELTY, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 75-88.

MARQUIÉ Hélène, "Des barricades de 1830 à *la Révolte des femmes*", in *Le Spectacle de l'histoire*, Stéphane HAFFEMAYER, Benoît MARPEAU, Julie VERLAINE (Dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 129-142.

MARQUIÉ Hélène, "Sources et fondements d'une essentialisation féminine de la danse", *Penser l'origine II*, Claude COHEN-SAFIR, Gerald PREHER (Dir.), *Résonances* 12, octobre 2011, pp. 65-83.

MARQUIÉ Hélène, "Prométhée est-il un héros dansant ? Contraintes et expressions du mythe dans la danse", in *Créatures et créateurs de Prométhée*, Claudine ARMAND, Pierre DEGOTT, Jean-Philippe HERBERLÉ (Dir.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 301-318.

MARQUIÉ Hélène, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique", in *Trans(e)*, Christine MARCANDIER, Vincent VIVÈS (Dir.), *Insignis*, n°1, Aix-en-Provence, mai 2010, pp. 75-90, http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf consulté le 10 mars 2014.

MARQUIÉ Hélène, " 'On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' ", *Résonances*, n°10, *La Reconnaissance*, octobre 2008, Paris, pp. 107-124.

MARTIN Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MARTIN-FUGIER Anne, "Les Rites de la vie privée bourgeoise", in *Histoire de la vie privée.* T. IV *De la révolution à la grande guerre*, Philippe ARIÈS, Georges DUBY Georges, Michelle PERROT (Dir.), Paris, Seuil, 1987, pp. 133-261.

MARTIN-FUGIER Anne, *Comédienne - De Melle Mars à Sarah Bernhard*, Paris, Seuil, 2001.

MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie élégante ou la formation du Tout Paris : 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990.

MARTIN-FUGIER Anne, *Les Romantiques : figures de l'artiste : 1820-1848*, Paris, Hachette, 1998.

MAUREY Catherine A., *La Détresse comme principe de la chorégraphie et de la philosophie. Recherche de correspondance entre la danse et la pensée*, thèse de Doctorat en philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1994, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999.

MEGLIN Joellen A., "Feminisme or Fetishism : *La Révolte des femmes* and Women's Liberation in France in the 1830s.", in *Rethinking the Sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, in GARAFOLA Lynn (Dir.), Hanover, London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997, pp. 69-90.

MICHELLE Marcelle, "Avant Giselle : le ballet pré-romantique", in *Giselle – L'Avant-Scène Ballet Danse*, janvier – mars 1980, pp. 5-10.

MOINDROT Isabelle (Dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS éditions, 2006.

MONGRÉDIEN Jean, "La Théorie de l'imitation en musique au début du romantisme", *Romantisme – Revue de la Société des Études romantiques*, n° 8, *Écriture et désir*, 1973, pp. 86-91.

NORDERA Marina, *La Construction de la féminité dans la danse (XVe-XVIIIe siècle)*, Pantin, Catalogue de l'exposition, Centre national de la danse, 2004.

PAGES Dominique, *La Figure de la danseuse dans la littérature et l'art de 1830 à 1920*, Thèse sous la direction de Pierre BRUNEL, Université Paris IV, 1985.

PARTOUCHE Marc, *La Lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante, 2004.

PASTORI Jean-Pierre, *Pierre Lacotte - Tradition*, Lausanne, Édition Favre, 1987.

PASTORI Jean-Pierre, *L'Homme et la danse – Le danseur du XVIe au XXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, Paris, Vilo, 1980.

PECASTAING-BOISSIERE Muriel, *Les Actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme*, Paris, l'Harmattan, "Bibliothèque du féminisme", 2003.

PERROT Philippe, "Le Jardin des modes", in Jean-Paul ARON (Dir.), *Misérable et glorieuse : la femme du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1980, pp. 101-116.

PIOLLET Wilfride, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, préface et texte des conversations Gérard-Georges LEMAIRE, s. l., Sens&Tonka, 2005.

POESIO Giannandrea, "Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph", in *Rethinking the Sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, Lynn GARAFOLA (Dir.), Hanover, London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997, pp. 131-141.

PRAZ Mario, *La Chair, la mort le diable dans la littérature du XIXe siècle – Le Romantisme noir* (*La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966), Paris, Denoël, 1977, "Tel", 1998.

Rapport des Assises européennes du droit d'auteur du chorégraphe (20-23 septembre 1992) Abbaye des Prémontrés) organisé par la SACD et le Centre Européen pour la Chorégraphie. Archives de la SACD.

RÉVENIN Régis, "Homosexualité et virilité", in *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité Le XIXe siècle*, Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (Dir.), Volume dirigé par Alain CORBIN, Paris, Seuil, 2011, pp. 370-401.

RIOT-SARCEY Michèle, "De l'usage du genre en histoire", in *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Christine PLANTÉ, Michèle RIOT-SARCEY, Claude ZAIDMAN (Dir.), Paris, L'Harmattan, "Bibliothèque du féminisme / RING", 2003, pp. 81-86.

RIOT-SARCEY Michèle, "Par mes oeuvres on saura mon nom : l'engagement pendant les 'années folles' (1831-1835)", *Romantisme*, 1992, n°77, *Les femmes et le bonheur d'écrire*, pp. 37-45.

ROBIN-CHALLAN Louise, *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, Thèse sous la direction de Michelle Perrot, université de Paris VII, 2 tomes, 1983.

ROULIN Jean-Marie, "*La Sylphide*, rêve romantique", *Romantisme*, 1987, n°58, *Figures et modèles*, pp. 23-38.

RUPRECHT Lucia, "Tanz-Fiktionnen gegen den Strich : Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine", in *Tanz Theorie Text – Tanzforschung* 12, Gabriele KLEIN, Christa ZIPPRICH (Hg.), Münster, Lit Verlag, 2002, pp. 553-568.

SCHAEFFER Jean-Marie, "Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste", *Communications*, n°64, 1997, pp. 89-115.

SELLIER Philippe, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ", *Littérature*, n° 55, octobre 1984, pp. 112-126.

SIEBURTH Richard, "Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies", *Romantisme*, 1985, n°47, *Le Livre et ses lectures*, pp. 39-60.

SMITH Marian, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000.

SOLOMON-GODEAU Abigail, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London, Thames and Hudson, 1997.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, "Les sentiers de la création", 1970.

TAMAGNE Florence, "Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité", *Vingtième siècle*, n° 75, juillet-septembre 2002, pp. 61-73.

TREILHOU-BALAUDÉ Catherine, "Le Spectaculaire shakespearien et sa réception à l'époque romantique. L'exemple de Macbeth", in *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Isabelle MOINDROT (Dir.), Paris, CNRS éditions, 2006, pp. 61-69.

THUILLIER Guy, "Pour un tricentenaire : Les pensions de retraite des artistes de l'Opéra de 1698 à 1914)", *La Revue administrative* n° 299, septembre-octobre 1997, pp. 509-517.

VAISSE Pierre, "Thomas Couture, ou le bourgeois malgré lui", *Romantisme – Revue de la Société des Études romantiques*, n° 17-18, *Le Bourgeois*, 1977, pp. 103-122.

VIGARELLO Georges, HOLT Richard, "Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle", in *Histoire du corps*, Tome 2, Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (Dir.), Paris, Seuil, 2005, pp. 313-377.

WALTER Margaret, *The Nude male. A new Perspective*, New York, Paddington Press, 1978.

WILD Nicole, "Un demi siècle de décors à l'Opéra de Paris – Salle Le Pelletier 1822-1873", in *Regards sur l'Opéra – Du ballet comique de la reine à l'Opéra de Pékin*, Université de Rouen, PUF, 1976, pp. 11-22.

WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

YON Jean-Claude (Dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

ZERNER Henri, "Le Regard des artistes", in *Histoire du corps*, Tome 2, Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (Dir.), Paris, Seuil, 2005, pp. 85-117.

Table des illustrations

Fanny Cerrito et Arthur Saint-Léon dans *La Fille de marbre*.
Pas de la Fascination, Lithographie de Jules Rigo, 1847 19

Fanny Elssler, rôle d'Alaine dans *La Tempête*, lithographie de A. Régnier,1834 19

Robert le diable, acte 3. Décor de Pierre-Luc-Charles Ciceri 75

Le Ballet des nonnes de Robert le Diable, 1871, Edgar Degas 75

Marie Taglioni : la Sylphide, Lithographie d'Alfred Edward Chalon
et Richard James Lane..... 76

Costumes de Melle Taglioni et de M. Mazilier dans *La Sylphide* eau-forte,
Louis Maleuvre 76

Affiche de la première représentation de *Giselle*, 28 juin 1841
lithographie 81

Giselle, acte II 81

Carlotta Grisi en Giselle 82

Costumes de Lucien Petipa (Loys) et Carlotta Grisi (Giselle) 82

Louis-François Bertin, portrait de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1832 227

Jules Janin entre 1854 et 1860, Portrait de Félix Nadar 227

Portrait de Théophile Gautier vers 1860, Paul Nadar 227

Portrait de Jules Perrot, Lithographie d'Alexandre Lacauchie 228

Danseur : portrait-charge de Jules Perrot, Estampe d' Edmé Jean Pigal 232

Nouvelle armée de femmes saint-simoniennes, organisée en corps mobile : proclamation adressée par le général de ce nouveau régiment à ses compatriotes, marche guerrière sur ce sujet
monographie imprimée 264

Costume de Melle Taglioni (rôle de Zulma) dans *La Révolte au sérail*
eau-forte gravée par Louis Maleuvre 265