

D'UN UNIVERS À L'AUTRE : LE BALLET ROMANTIQUE

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 Terpsichore. – 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 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 Heinrich 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

Créée en 1832, *La Sylphide*² est demeurée le ballet romantique par excellence, inaugurant une nouvelle ère pour la danse. En réalité, il n'y eut ni bouleversement total ni apparition soudaine d'une nouvelle esthétique, le romantisme s'annonçait déjà depuis l'Empire. *La Sylphide* constituait plutôt une sorte d'aboutissement, de chef-d'œuvre. Le succès considérable de ce ballet (représenté cent cinquante et une fois à l'Opéra jusqu'en 1860) résulte de la conjonction de talents brillants (Filippo Taglioni, Marie Taglioni, Joseph Mazilier, 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. L'Opéra, alors quasiment le seul théâtre autorisé à produire des ballets à Paris³, était devenu en 1831 une entreprise concédée à un administrateur, qui en avait la responsabilité financière et devait assumer pertes et profits. Pour le premier d'entre eux, le docteur Louis Véron, il était donc nécessaire d'attirer du public, payant, de rechercher le succès, de multiplier les abonnés et de leur plaire. *La Sylphide*, précédée un an plus tôt par *Le*

¹ T. Gautier, *La Presse*, 1^{er} juillet 1844.

² Ballet-pantomime en deux actes créé le 12 mars 1832 à l'Opéra. Chorégraphie : F. Taglioni ; livret : A. Nourrit ; avec M. Taglioni et J. Mazilier ; musique : J. Schneitzhöffner ; décors : P. Ciceri ; costumes : E. Lami.

³ Les décrets de 1806 et 1807 limitaient le nombre de théâtres à Paris et déterminaient les genres propres à chaque établissement. L'Opéra détint, jusqu'en 1864, un monopole sur la danse, à peine concurrencé par les rares théâtres ayant bénéficié d'un privilège, comme le théâtre de la Porte Saint-Martin.

Ballet des nonnes de l'opéra *Robert le diable* est arrivée au moment le plus juste pour incarner le rêve d'un public nouveau.

Le romantisme en danse ne demeura vivace et créatif qu'une vingtaine 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 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.⁴

Ressassés, les thèmes lassent. Le renouveau de la danse se fera ailleurs, à l'étranger ou au music-hall.

Malgré sa brièveté, la période romantique est essentielle dans l'histoire du ballet ainsi que dans l'élaboration des représentations sociales de la danse, des danseuses et des danseurs, qui perdurent jusqu'à présent.

Je me propose d'étudier comment les notions de passage, d' « ailleurs » et d'altérité s'inscrivent à l'intérieur même des œuvres de l'époque, tout d'abord au travers de nouvelles thématiques, de nouvelles scénographies et d'une transformation de la matière dansée qui modifie la conception de l'espace traversé ; par ces aspects, le ballet romantique est en lui-même un objet de transition qui préfigure les conceptions modernes du ballet, voire de la danse en général. Puis, et en continuité avec ce qui précède, j'aborderai comment cette période et cette esthétique constituent une transition fondamentale dans les représentations sociales, et construisent la danse comme un art d'essence féminine, incompatible avec la masculinité.

I Une nouvelle esthétique pour des univers de passage

Territoires incertains et autres mondes

Alors que l'opéra ou le drame romantique mettent en scène des univers possibles, situés, le ballet romantique évoque des intrigues qui échappent au réel, suspendues dans des

⁴ T. Gautier, *La Presse*, 26 septembre 1853.

temps et des espaces incertains ; en cela, il se rapproche des féeries, plus populaires. « 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 »⁵.

Dans une société en voie d'industrialisation, où le travail et la rentabilité devenaient des valeurs dominantes, le ballet a offert un espace d'évasion qui semblait échapper au monde bourgeois et matérialiste ambiant, mais que ce même monde contrôlait. Il en sera radicalement féminisé.

Voici les résumés des livrets des deux ballets romantiques les plus célèbres :

La Sylphide, inspirée par le conte *Trilby* de Charles Nodier, lui-même inspiré par Walter Scott :

Acte 1 : 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 2 : 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.

*Giselle*⁶ (1841), dont le livret est de Théophile Gautier en collaboration avec Jules Vernoy de Saint-Georges⁷ :

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 entraînes 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 ! »⁸

Amoureux éconduit de Giselle, le garde-chasse Hilarion découvre l'identité d'Albrecht, et le dénonce

⁵ T. Gautier, *La Presse*, 11 juillet 1837.

⁶ Ballet-pantomime en deux actes créé le 28 juin 1841. Chorégraphie : J. Coralli et J. Perrot ; livret : Th. Gautier et J. Saint-Georges ; avec C. Grisi et L. Petipa ; musique : A. Adam ; décors : P. Ciceri.

⁷ Dramaturge et librettiste, auteur de nombreux livrets d'opéras et de ballets.

⁸ T. Gautier, *Notice sur Giselle*, in T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les Beautés de l'Opéra ou chef-d'œuvres lyriques*, Paris, Soulié, 1845, p. 10.

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 nocces, 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.

Les structures sont identiques et, même si toutes les œuvres de l'époque ne s'y conforment pas, le schéma deviendra paradigmatique du ballet romantique et perdurera jusqu'à nos jours dans le ballet dit « classique ».

Deux univers s'opposent : le monde supposé quotidien, social, diurne, du premier acte et un autre monde, celui de « l'acte blanc » qui constitue la grande innovation romantique. L'intrigue repose sur la fascination exercée – sur le héros comme sur le public –, par le second, sur la tentation, le danger, et finalement l'échec de la transgression. Le premier monde est déjà situé dans un « ailleurs », un lieu éloigné ou indéterminé : « 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. »⁹ Pays nordiques et gothiques d'Europe du Nord, d'Europe centrale, ou contrées d'Orient, îles lointaines ... L'exotisme se conjugue avec le féerique, comme dans *La Péri* (1843). Villages de paysans ou de pêcheurs, harems, ... le contexte social est tout aussi dépaysant pour le public parisien. L'époque est indéterminée. Les personnages sont jeunes (sauf quelques mères et sorcières). L'autre monde – dans tous les sens du terme – constitue en quelque sorte l'envers du précédent, surdéterminé par ses connotations féminines : surnaturel, nocturne, il est situé dans une nature idéalisée et mystérieuse qui s'oppose à la société précédente : forêt, clairière, lac, océan, rêve, ..., images d'un inconscient romantique. Hanté par la mort, il est toujours dominé par des esprits féminins, sylphides, wilis, ondines, qui dansent au clair de lune. Le plus souvent, c'est le héros qui est tenté par le passage (*La Sylphide*, *Giselle*, *La Péri*), attiré par une créature surnaturelle ; parfois, à l'inverse, l'une d'elle aspire au monde des humains (*La Sylphide*, *Ondine*).

Machineries, accessoires et costumes

Le développement des machineries et des éclairages transforme la scène en espace d'illusion

⁹ T. Gautier, *La Presse*, 5 juillet 1841.

et en espace ouvert. Des personnages apparaissent et disparaissent par des trappes, comme Giselle de sa tombe, tandis que les esprits aériens tournoient dans les cintres. La sylphide s'envole par la cheminée au premier acte ; au second, une douzaine de ses sœurs vole en ronde. Le public retient son souffle quand Carlotta Grisi se jette du haut d'un nuage dans les bras de Lucien Petipa, dans *La Péri*. La technologie devient un élément esthétique, et l'imagination règne.

Les innovations majeures concernent l'éclairage. Le gaz, utilisé pour la première fois à l'Opéra en 1822 (pour *Aladin* ou *La Lampe merveilleuse*), présentait des possibilités que n'offraient ni les chandelles, ni les lampes à huile : éclairer des espaces plus vastes, faire varier les intensités, mettre en place un éclairage directionnel, et permettre des ambiances froides et nocturnes, en projetant la lumière sur des étoffes pâles. En 1831, pour *Le Ballet des nonnes*, on utilise les astro-lampes Locatelli pour la première fois ; leurs réflecteurs diffusent une lumière plus proche du réel, et, placées dans des boîtes sous les cintres, elles produisent l'effet du clair de lune. La lumière électrique, utilisée pour la première fois à l'Opéra pour le soleil levant de l'opéra *Le Prophète* en 1849, offrira encore davantage de possibilités. Théophile Gautier s'en émerveille après avoir assisté à une représentation du ballet *La Filleule des fées* : « 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 »¹⁰. La scène s'ouvre sur l'imaginaire.

Les costumes participent à la fois de l'évolution de la scénographie et de celle de la danse, rendant possible une dynamique de traversée, de flux, de flou même, que nous détaillerons par la suite. Entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, leur simplification permit d'accroître considérablement les possibilités techniques. Le mouvement fut double : la simplification du costume, surtout féminin, donna aux danseuses de nouvelles possibilités, notamment de sauts, de grandes traversées, et répondit aux exigences d'une technique nouvelle, elle-même suggérée par des aspirations nouvelles. Le tutu romantique¹¹ fut consacré par Marie Taglioni dans *La Sylphide* : une jupe de mousseline blanche (bleu pâle pour *La Sylphide*) sur des jupons d'organdi raide, descendant à mi-mollet, et un corsage décolleté terminé en pointe. Ce sera d'abord le costume des esprits, les rôles « humains » portant des costumes sensés donner des indications sur les origines géographiques et sociales des personnages. L'engouement

¹⁰ T. Gautier, *La Presse*, 15 Octobre 1849.

¹¹ Le terme de tutu n'apparaît qu'en 1881 dans les écrits, mais la chose existait bien avant, inspirée par la mode des années 1825-1830.

pour le blanc évoqué en exergue par Théophile Gautier avait de nombreuses origines, mais résultait, avant toute connotation symbolique, de deux innovations. Une passion pour le blanc et les teintes pastel s'était déjà manifestée après la Révolution avec l'apparition l'industrie des mousselines, qui culmine au XIX^e siècle ; en outre, les subtilités de l'éclairage au gaz prenaient toutes leur dimension sur des étoffes claires.

Enfin, le ballet romantique se caractérise par l'utilisation des pointes, réservées aux femmes¹² et, à l'époque, aux premiers sujets et aux êtres immatériels de l'acte blanc. Si d'autres en usèrent¹³, Marie Taglioni fut la première à en maîtriser totalement la technique, qu'elle imposa dans le *Ballet des nonnes* en 1831.

La danse romantique

Traversées et suspensions

Le ballet de cour et la danse dite baroque, du XVI^e au XVIII^e siècle jusqu'au ballet d'action, avaient une relation privilégiée au texte, à la narration et simultanément à l'écriture dans l'espace. Corps, costumes et accessoires formaient des figures signifiantes, des signes rhétoriques ; la danse se déroulait dans un espace clos, mesuré et centralisé (comme le pouvoir royal). Par ses thèmes, sa chorégraphie et sa danse, le ballet reflétait l'équilibre, l'ordre, la stabilité.

Le regard sur le monde va changer. Le ballet romantique se crée autour de l'idée d'« aller vers »¹⁴. La scène n'est plus le monde en réduction, mais une ouverture. La danse ne va plus chercher à écrire une histoire dans un cadre, mais à traverser l'espace, et d'une certaine façon, à créer cet espace imaginaire, par le mouvement. Les périodes préromantique et romantique sont marquées par un désir d'élévation, et par un désir d'expressivité singulière du corps au travers du mouvement, et non plus au travers des formes dessinées par l'appareillage du costume et des accessoires. Une nouvelle philosophie se développe. Pour le maître de ballet Albert (1834) : « La cause créatrice de la danse provient de la joie. [...] le corps veut suivre les mouvements de l'âme, il veut planer dans les airs, il s'élance, il retombe ; [...] il répète ses mouvements pour prolonger son illusion. Qu'a-t-il fait ? il a dansé ; et voilà l'origine de la danse. »¹⁵

¹² Il n'en n'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.

¹³ Dès 1815, Geneviève Gosselin dans *Flore et Zéphyr*, puis en Russie Advotia Istomina en 1818, à qui Pouchkine dédia quelques vers d'*Eugène Onéguine*.

¹⁴ W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Sens&Tonka, s. l., 2005, p. 93.

¹⁵ 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*, Paris, Chez l'éditeur, 1834, pp. 21-22.

Les costumes allégés, les mouvements prennent de l'amplitude, investissent l'espace, les grands sauts se multiplient, on utilise de plus en plus la demi-pointe, puis les pointes. L'importance nouvelle donnée à l'impulsion verticale entraîne une profonde modification dans l'organisation motrice du corps. Dans la danse baroque, le saut était réduit dans son déplacement, exigeait peu de prise d'appel et sollicitait presque exclusivement les jambes. Le saut pensé comme envol exige la participation du dos et une prise d'élan qui provoque la multiplication des pas de liaison¹⁶. Le tronc impulse le mouvement et les jambes deviennent disponibles pour créer des formes et des mouvements plus amples, plus suspendus, comme l'arabesque ou l'attitude.

Calligraphiée, la danse baroque avait de petits parcours au sol, complexes et d'une grande précision ; la danse romantique les simplifie : larges traversées, diagonales, grands sauts, manèges... elle s'échappe. Elle devient même difficile à fixer : les anciens systèmes de notation, comme celui de Feuillet¹⁷, adaptés à une danse où toute la subtilité se trouvait 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 mais moins précis, où les bras, le tronc et les jeux de jambes prennent de plus en plus d'importance. D'autres systèmes seront progressivement mis en place.

Les suspensions caractérisent la danse romantique qui multiplie des équilibres frôlant le déséquilibre et l'instabilité : sur un seul pied, une demi-pointe, une pointe, ... enchaînements et pirouettes se terminaient souvent en équilibre sur une jambe, en attitude ou en arabesque. La suspension signifie un travail de la temporalité, un instant étiré, entre équilibre et déséquilibre, elle exige une mobilisation de tout le corps et une modification de la perception intérieure du mouvement par l'interprète, de son imaginaire kinesthésique. Le corps se singularise et devient plus expressif.

Enfin, le souffle romantique traverse la matière même de la danse : les éléments naturels, le vent ou l'eau, ne vont plus être de simples références que l'on imite ou que l'on symbolise, ils vont s'intégrer à l'imaginaire sensorimoteur de l'interprète. Marie Taglioni évoquait ainsi les « changements qu'avait apporté à sa danse l'abandon à la force du vent. »¹⁸

Vers un autre langage

Par commodité, j'ai parlé jusqu'à présent de ballet, or, au XIX^e siècle, le genre se nommait

¹⁶ W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, op. cit., p. 91.

¹⁷ Raoul Feuillet (1660-1710) mit au point un système de notation de la danse (la chorégraphie) en 1700, connu et utilisé dans toute l'Europe.

¹⁸ Dans une lettre à son petit neveu, in W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, op. cit., p. 91.

ballet-pantomime. La pantomime occupait une place importante, traduisant souvent les dialogues du livret. L'impulsion romantique va libérer en partie la danse de la nécessité de dire, donc la séparer de la pantomime, pour développer une dimension d'expression propre au mouvement et d'abstraction. Certains passages dansés n'illustrent plus des actions dialoguées, tout en s'intégrant au déroulement de l'intrigue, ce qui les distingue des danses de divertissement. Alors que dans le monde « quotidien » du premier acte, la pantomime et les danses de divertissement se partageaient l'action, dans l'univers de l'acte blanc, la danse sortait du registre purement narratif pour entrer dans une autre logique où la communication relevait bien davantage de l'expression sensible et émotionnelle par le mouvement.

L'espace était traversé, mais aussi le temps, comme le suggérait avec finesse le chorégraphe Saint-Léon : « Il ne faut pas se dissimuler que la pantomime ne peut rendre que le *présent* [...] En pantomime on n'explique ni le passé, ni le futur. »¹⁹ Avec la danse romantique, on passe d'un éternel présent dans un espace fini, à une projection dans d'autres temporalités. L'arabesque deviendra la figure qui caractérise l'acte blanc, métaphore de l'envol et de la suspension, aux confins du déséquilibre. Les lignes qu'elle dessine, multipliée par tout le corps de ballet, constituent une nouvelle géométrie et une perspective ouverte, qui introduit l'abstraction dans la danse : ce seront la traversée des wilis dans *Giselle* ou l'entrée des ombres dans *La Bayadère*. Cette forme de danse abstraite prendra de plus en plus d'importance dans l'esthétique romantique, puis académique et néoclassique, dont elle deviendra emblématique.

Nous allons maintenant nous intéresser au passage d'un monde jusque-là mixte et même dominé par les hommes, à un monde exclusivement féminin.

II Une féminisation symbolique et professionnelle

[...] 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. (Jules Janin, 1840)²⁰

Sous l'influence des profonds changements culturels et sociaux de la Restauration et surtout de la Monarchie de Juillet, le ballet se transforme en un univers féminin, incompatible avec la masculinité. La féminisation symbolique du ballet et plus profondément de la danse

¹⁹ A. Saint-Léon, *De l'état actuel de la danse*, Lisbonne, Typographie du Progresso, 1856, p. 18.

²⁰ J. Janin, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

entraîneront la délégitimation des danseurs et leur exclusion professionnelle, ce qui renforcera en retour la symbolique féminine.

La transition est très rapide, une quinzaine d'année ; pourtant, elle impose des représentations et des réalités qui sont toujours bien vivantes près de deux siècles plus tard.

Jusqu'à la période préromantique, le ballet est essentiellement un domaine masculin, celui des « dieux de la danse »²¹, et son histoire laisse peu de place aux femmes, à quelques exceptions près²². La danse féminine est presque toujours en deçà de la danse masculine et les plus beaux rôles vont aux danseurs. Au début du siècle encore, on célèbre les grandes figures masculines et leurs prouesses techniques²³. Le célèbre *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, publié en 1820 par Carlo Blasis et qui fera autorité pendant très longtemps, s'adresse exclusivement à des hommes ; il fait de nombreuses références aux corps masculins antiques incarnant le beau, ainsi qu'à Michel-Ange.

Autour des années 1840, le revirement est complet. C'est le « règne des danseuses », Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi pour ne citer que les plus connues ; littérateurs et chroniqueurs, Théophile Gautier et Jules Janin en tête, rivalisent d'ironie pour stigmatiser le danseur, cette « affreuse danseuse du sexe masculin ».

S'amplifiant mutuellement, des facteurs multiples et complexes que nous allons tenter de résumer sont à l'origine de cette mutation : facteurs esthétiques – dont nous avons vu quelques éléments –, politiques et sociaux – l'ascension d'une classe bourgeoise qui fonde de nouvelles valeurs, notamment autour de la masculinité et veut se démarquer 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 –, etc.

Les dieux de la danse deviennent d'affreuses danseuses de sexe masculin

Au XIX^e siècle, un ballet n'est pas la création singulière d'un artiste, mais une production collective, qui répond aux exigences de l'élite sociale et culturelle formant le public, où le librettiste occupe la première place devant le chorégraphe et le compositeur. Le public qui compte à l'Opéra est un public masculin : des bourgeois (les chroniqueurs ne cessent de déplorer l'embourgeoisement du lieu), des artistes et des littérateurs, en position dominante du

²¹ En 1806, Joseph Berchoux publie *La Danse ou la guerre des dieux de l'Opéra*, poème qui raconte la rivalité entre Auguste Vestris et Louis Duport, réédité en 1808 (Paris, J. Giguet et Michaud).

²² Marie Sallé (vers 1707-1756), La Camargo (1710-1770), Marie-Madeleine Guimard (1743-1816).

²³ Auguste Vestris (1760-1842), fils du grand Gaëtan Vestris, Louis-Antoine Duport (1783-1853), Antoine Coulon (1796-1849), Charles-François Mazurier (1798-1828), ou Joseph Mazilier (1797-1868).

fait de leur sexe et de leur position sociale²⁴. Une élite qui définit alors strictement les frontières identitaires la séparant des « autres » – autre sexe, autres classes –, entre fascination et rejet. La stricte séparation qui intervient entre les sphères féminine et masculine à cette période est paradigmatique.

La séparation entre la danse scénique et la danse sociale est consommée, il n'y a plus d'identification entre la salle et la scène, on ne vient plus admirer les danseurs pour les imiter dans les bals (ce qui était encore le cas sous la Restauration), mais uniquement pour regarder. Et ce regard induit une relation de pouvoir qui féminise. D'autant que les interprètes sont en position paradoxale : d'origine populaire, elles/ils pratiquent un art de tradition aristocratique, qui symbolise, aux yeux de la nouvelle élite un monde de luxe et de loisir, féminisé ; un monde dont il importe de se démarquer, tout en s'appropriant ses privilèges. Louer une loge et entretenir une danseuse en sont des marques ostensibles. Ce public va faire du ballet et de l'univers de la danse un domaine d'altérité, un domaine féminin, où les uns et les autres vont projeter leurs idéaux et leurs refoulés, leurs désirs et leurs peurs.

Dans *Giselle*, les walis obligent l'homme qui s'égaré dans leur territoire à danser et le poussent à se noyer. L'image convient à la nouvelle appréciation du public : le danseur se « noie » dans le féminin de la danse, il s'effémine²⁵ – le mot circule, de critique en critique –, et cet efféminement le sépare du monde des hommes. « Une affreuse danseuse du sexe masculin » : on ne saurait mieux dire que le danseur subit une métamorphose qui le prive de son identité sexuée – ce masculin qui ne saurait, au XIX^e siècle, être entaché de féminin –, mais aussi professionnelle, car seul le sexe féminin est maintenant susceptible d'incarner la danse. Un homme qui danse ne saurait bien danser, répètent les critiques : « il ne répond à rien, il ne représente rien, il n'est rien »²⁶. Le « monstre » est « répugnant », « dégoûte le public », pour reprendre les expressions du temps. La récurrence des mots « répugnant » ou « dégoûtant » est révélatrice d'une implication personnelle des auteurs, elle indique, plus qu'un rejet esthétique, une répulsion physique qui engage celui qui l'éprouve. Étonnamment, elle peut se manifester, chez Janin comme chez Gautier, à quelques lignes de l'éloge appuyé d'un danseur (Perrot, Petipa ou Saint-Léon par exemple) ; comme si l'impression favorable laissée par l'interprète singulier devait être minorée par la proclamation de l'incompatibilité de nature entre danse et sexe masculin, pour rassurer le lecteur, ... ou l'auteur.

²⁴ Il y avait aussi un public populaire, et des femmes de toutes classes assistaient au spectacle. Mais ce public n'a ni influé sur les œuvres diffusées, ni constitué la mémoire de l'Opéra.

²⁵ Précisons qu'à l'époque, l'efféminement n'est jamais rapporté à un comportement sexuel mais exclusivement à une transgression du genre. Ce n'est qu'à la fin du siècle, et surtout au XX^e siècle, que l'on trouvera des allusions à l'homosexualité des danseurs, pour cause d'efféminement.

²⁶ J. Janin, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

Celui qui danse sur une scène et s'expose aux regards du public (la danse de société reste compatible avec la virilité) n'est pas seulement ridicule, 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, l'énonce très clairement :

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 [...] ²⁷

L'homme, selon Jules Janin, c'est donc « vous et moi » ; les autres, ce 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 » ²⁸. La masculinité (« vous et moi ») se définit avant tout par sa différence avec la féminité. En retour, tout ce qui est différent (de la référence masculine) est féminisé.

Une esthétique féminisée

Les transformations du ballet et sa nouvelle esthétique vont féminiser la danse, tout autant que le goût du public pour un univers féminisé va provoquer ces transformations.

Nous avons évoqué un certain nombre de facteurs/manifestations de féminisation liés aux transformations du ballet. « Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre » ²⁹, écrivait Théophile Gautier. Alors que la pantomime demeurait pratiquée par les deux sexes, la nouvelle danse, détachée d'un souci d'efficacité dans le registre de la communication immédiate, libérée du texte, se vit renforcée dans sa féminisation. Elle demeurait très généralement l'apanage des premières danseuses et du corps de ballet féminin, seules figures actives dans le monde de l'acte blanc, où les rôles masculins, peu nombreux, demeuraient davantage réactifs qu'actifs. Les pointes étaient également réservées aux créatures non humaines, toujours d'essence féminine. Alors que les génies et les amours de sexe mâle abondaient dans les ballets du siècle précédent, il n'y eut aucune tentative pour évoquer des univers d'ondins et autres korrigans, comme si la chose avait été, d'emblée, impensable.

Les rapports au corps et à l'image deviennent problématiques pour les hommes, et la beauté

²⁷ Id.

²⁸ Id.

²⁹ T. Gautier, *La Presse*, 2 mars 1840.

d'obédience strictement féminine. Pour Henri Zerner, on assiste même à une véritable « culture de la laideur physique » dans la sphère masculine³⁰. En 1820, Blasis 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 »³¹. En 1840, la grâce, l'élégance et la beauté ne peuvent plus siéger dans un corps d'homme. Les commentateurs soulignent la laideur *a priori* 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 »³². Mais cette laideur raisonnable est peut-être encore plus répugnante, puisqu'elle fait voir l'homme (« vous et moi ») dans le danseur qui ne peut plus, dès lors, être totalement rejeté dans l'altérité.

La nouvelle sensibilité tend à faire de la sensation et de l'expression émotionnelle des sources du mouvement dansé, qui ne s'inscrit plus exclusivement comme simple divertissement, privilégiant la prouesse technique, ou comme rhétorique du corps. Or, 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. L'éducation physique et le sport deviendront les lieux de l'exercice de la virilité. Georges Vigarello note avec finesse que l'acte de gymnastique est « ce qui perfectionne le muscle avant d'être ce qui perfectionne le geste »³³, évolution à mettre en relation avec les débuts de la société industrielle qui impose l'efficacité et le contrôle ; tout au contraire, la danse entreprend une recherche de perfectionnement du geste. Le mime, dans cette période, met aussi en œuvre d'une certaine façon un corps rationnel, narratif ; en outre, le mime est demeuré avant tout un art populaire. On ne s'étonnera pas de voir la pantomime demeurer mixte, voire se masculiniser. Tout au contraire, la danse tend à constituer une poétique du corps, feint d'échapper aux lois physiques, notamment à la pesanteur, veut traduire l'immatériel, et entre dans la sphère féminine. La suspension, la légèreté surtout, qu'elle soit de caractère, de mœurs ou du mouvement, féminise. Jean Starobinski relève qu'elle a aussi féminisé l'acrobate auquel elle conférait une aura androgyne³⁴. Cependant, l'acrobatie est demeuré un art populaire, visant la performance, et on peut remarquer que la féminisation des saltimbanques (comme de certains

³⁰ H. Zerner, « Le regard des artistes », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (Dir.), *Histoire du corps*, Tome 2, Paris, Seuil, 2005, p. 92.

³¹ C. Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, op. cit., p. 44 note 22.

³² C. Boigne (de), *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris, 1857, pp. 41-42.

³³ G. Vigarello, « Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle », in *Histoire du corps*, Tome 2, op. cit., p. 326.

³⁴ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 44.

mimes) est perçue de façon positive, très différemment de ce qui est perçu comme efféminement du danseur.

L'éviction des danseurs

Le ballet est devenu un espace féminisé, la présence masculine perçue comme contre-nature. Il nous reste à montrer comment la transition s'est effectuée d'un point de vue professionnel, c'est-à-dire à expliquer la disparition des danseurs de la scène française. Curieusement, celle-ci est annoncée avec insistance comme achevée dès les années 1830, alors qu'elle ne deviendra effective que sous la Troisième République. Directement ou indirectement, c'est bien le discours qui amorce le processus, en l'annonçant déjà accompli, en trois points : 1. le sexe masculin n'a pas sa place dans la danse, 2. tous les danseurs dansent mal (sauf X ou Y), 3. il n'y a plus de danseur ; ce dernier point aura valeur performative.

Les rôles masculins deviennent rares et bien moins riches que les rôles féminins. La responsabilité n'en incombe ni à une prise de pouvoir des danseuses (comme on peut parfois le lire), ni au manque de danseurs ou à leur faible niveau, mais aux librettistes et aux contraintes de l'administration, lesquels répondaient aux attentes du public qui désirait voir des danseuses, y compris des danseuses travesties. Il ne s'agissait pas alors, comme ce sera le cas à la fin du siècle, de pallier la disparition des danseurs, encore nombreux et performants, mais de satisfaire le voyeurisme des spectateurs. Le phénomène a bien entendu contribué par la suite à la raréfaction des rôles masculins.

Le danseur, autrefois célébré comme une diva, n'occupa plus la première place. Dénigrement systématiques par la critique, peu de chance de faire carrière, faute de rôles intéressants, infériorisation face à des femmes mieux considérées et mieux rémunérées, dans une société où l'homme devait dominer toujours et sans contestation possible : rien n'incitait plus les jeunes garçons à devenir danseur, ni les danseurs en place à se perfectionner. D'autant que les conditions de travail, de formation et de rémunération se dégradaient de façon générale. À son arrivée à la tête de l'Opéra, Véron diminua les salaires, sauf ceux des premiers sujets, supprima le système des pensions de retraite en vigueur sous la Restauration pour les nouveaux engagements, et diminua le nombre de cours. Pour toutes ces raisons conjuguées, les contrats étaient beaucoup plus rares et moins avantageux pour les hommes qu'autrefois. Les meilleurs s'exilèrent ou menèrent une carrière à la fois en France et à l'étranger. Antoine Coulon partit en 1833 poursuivre sa carrière à Londres, Jules Perrot quitta l'Opéra en 1835 pour Saint-Pétersbourg, parce que la rémunération proposée par Véron ne le satisfaisait pas ; Lucien Petipa fut renvoyé en 1868 à la suite d'un accident et s'installa à Bruxelles, Saint-

Léon se partageait entre Paris et Saint-Pétersbourg. Le nombre de danseurs se réduisit donc, la relève n'étant pas assurée, le niveau technique baissa considérablement, et dans le dernier quart du siècle, la danse masculine devint effectivement quasi inexistante.

Le ballet romantique, souvent assimilé au ballet « classique » ou « académique » a aujourd'hui une image figée, voire poussiéreuse. Tributaires nous-mêmes des représentations sociales auxquelles il a donné naissance, et notamment de cette image de l'acte blanc où triomphe la ballerine sur pointe, nous oublions à quel point il a représenté une mutation profonde. Transformations esthétiques, transformations de la conception de la danse et du corps dansant, et transformation des imaginaires. Dans la courte période de son épanouissement, il apparaît comme une métaphore ou une traduction des aspirations profondes de la société. Aspirations contradictoires, qui conjuguent d'une part volonté de changement, d'évasion du monde contemporain, désir d'assister à de nouvelles poétiques (comme en témoigne Gautier), et notamment à une poétique du passage, de la mouvance et de l'insaisissable, et d'autre part de nouvelles façons de renforcer et de légitimer les normes, notamment en matière de rapports sociaux de sexe, mais aussi d'esthétique. En réalité, pour que puisse advenir un ballet réellement romantique dans sa forme et dans sa matière, et non plus seulement dans ses thèmes, ou dans certains passages, il aurait fallu briser le système, avant tout économique, qui présidait à la création chorégraphique. La danse réellement romantique, qui accomplira la métamorphose, émergera au tournant des XIX^e et XX^e siècles, avec Loïe Fuller et Isadora Duncan.

La période romantique pose aussi la question de la représentation de la danse, consacrée en quelques années comme d'essence exclusivement féminine et réservée aux femmes, c'est-à-dire rejetée dans l'altérité (de la référence masculine et bourgeoise) : question de ses sources, des facteurs déclencheurs, et surtout peut-être de sa persistance dans les sociétés contemporaines, malgré des changements sociaux considérables dans les rapports entre les sexes et les genres, ainsi que les bouleversements apportés par les danses modernes. Une telle persistance, qui gomme les représentations et l'histoire de la danse antérieures au XIX^e siècle, pose le problème des idéologies sous-jacentes et du sens qu'elles prennent encore aujourd'hui.

Hélène Marquié

Bibliographie citée et complémentaire

- M.-A. Allévy, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie E. Droz, 1938.
- A. Baron, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Paris, Dondey-Dupré père & fils, 1824.
- C. Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820, Fac-simile, Bologne, Arnaldo Forni Editore, 2002.
- C. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.
- M.-F. Christout, « La Féerie romantique au théâtre : de *La Sylphide* (1832) à *La Biche au bois* (1845), chorégraphies, décors, trucs et machineries », *Romantisme* 38, *Le spectacle romantique*, 1982, pp. 77-86.
- F. A. Decombe (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.
- L. Garafola (Dir.), *Rethinking the sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, University Press of New England, Hanover, London, 1997.
- T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 volumes, Bruxelles, Hetzel, Librairie Magnin, Blanchart et Cie, 1858-1859.
- T. Gautier, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor GUEST, Arles, Actes Sud, 1995.
- T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les beautés de l'Opéra ou chef-d'œuvres lyriques*, Paris, Soulié, 1845.
- S. Jacq-Mioche, « *La Sylphide* : un ballet novateur sans renouveau ? », Actes du 3^{ème} colloque de l'Association Européenne des Historiens de la Danse, Stockholm, 1991, sans pagination.
- C. Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, pp. 186-193 ; 208-223.
- M. Kahane, *Le Tutu*, Paris, Flammarion, 1997, 2000.
- W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, préface et texte des conversations Gérard-G. Lemaire, Sens&Tonka, s. l., 2005.
- A. Saint-Léon, *De l'état actuel de la danse*, Lisbonne, Typographie du Progresso, 1856.
- M. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000.
- J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
- L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III., Paris, Librairie Nouvelles, 1857.

N. Wild, « 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.

G. Vigarello, R. Holt, « Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle », in A. Corbin, J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, Tome 2, Paris, Seuil, 2005, pp. 313-377.

H. Zerner, « Le regard des artistes », in A. Corbin, J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, Tome 2, Paris, Seuil, 2005, pp. 85-117.