

Ombres et flamboiements du ballet romantique à Paris

SYLVIE JACQ-MIOCHE

Le premier des cadres proposés pour appréhender la carrière et l'œuvre de Marius Petipa, *État des lieux du ballet en France et en Russie vers 1840*, nous invite à revenir sur la décennie 1840 à l'Opéra de Paris. Ces dix années, comme celles qui les précèdent, y sont d'une rare fécondité. Toutefois, on peut se demander si elles ne portent pas en germe les causes qui ont mené le Ballet de l'Opéra aux difficultés rencontrées sous le Second Empire, et qui ne s'achèveront que sous l'aiguillon, et la concurrence, des Ballets russes de Diaghilev.

Les acteurs de cette période brillante

Les acteurs de cette période, danseurs et chorégraphes, appartiennent à des générations différentes, Coralli pouvant être le grand-père de Saint-Léon, et Marie Taglioni la mère d'Adeline Plunkett. En haut de l'affiche, se trouvent les ballerines, et singulièrement les ballerines invitées, beaucoup plus rarement les Françaises, cantonnées aux rôles et aux créations secondaires. Les danseuses de cette décennie qui se produisent à l'Académie royale de musique font toutes partie du panthéon romantique. Marie Taglioni, née en 1804, fait alors figure d'ainée et sa carrière s'achève. Ensuite, Fanny Elssler, âgée de trente ans en 1840. Puis deux groupes.

Le premier, né entre 1817 et 1819, se compose de Fanny Cerrito, Carlotta Grisi, Lucile Grahn, auxquelles il faut ajouter les deux ballerines « maison » que sont Maria et Nathalie Fitz-James. Vient ensuite une autre ballerine française, Adèle Dumilâtre, née en 1821, puis Adeline Plunkett, née en 1824, Sofia Fabbri et Amalia Fuoco, née en 1830.

La danse masculine est déjà plus en retrait, et les noms des danseurs sont plus rares. Lucien Petipa, Jules Perrot et Arthur Saint-Léon sont les virtuoses que la critique acclame.

Plusieurs chorégraphes se partagent la période. Albert (né en 1787), l'ancien grand danseur noble de l'Empire et de la Restauration, représentant d'une transition entre l'ère Gardel et le Romantisme, a eu du mal à trouver sa place à Paris, et il fait une belle carrière de maître de ballet à l'étranger, surtout à Londres. Coralli (né en 1779), Mazilier (né en 1797) et Perrot (né en 1810) forment un trio forgé aux lois des théâtres des Boulevards dans les années 1820, où ils travaillent ensemble au Théâtre de la Porte Saint-Martin, et dont les routes se séparent ensuite, sans qu'ils oublient ces racines. Mabilles (né en 1815), essentiellement voué aux chorégraphies de divertissement d'opéras, est lié à l'Académie royale de musique tout au long de sa carrière. Et enfin, Saint-Léon (né en 1821).

L'activité de cette décennie

Il faut d'abord définir quelle est la norme du spectacle à l'époque. À Paris, le ballet est donné après l'opéra, et tout opéra comporte un divertissement. On ne joue parfois qu'un seul acte d'un ballet. On ajoute un *Pas* de circonstance au sein d'une œuvre sans problème, comme lorsque Plunkett fait ses débuts en 1845, dans un *Pas* qui lui avait valu de triompher à Londres, inséré dans l'opéra de Donizetti *Mary Stuart*. Lorsque plusieurs artistes se succèdent dans un rôle, ils ont la liberté d'en modifier la chorégraphie. Ainsi, lorsque Sofia Fabbri reprend le rôle créé par Taglioni dans l'opéra *Le Dieu et la Bayadère*, elle en change le *Pas* essentiel. De même, Plunkett remplace la danse de l'abeille dans *La Péri* par un boléro hors de propos.

Dans ce cadre, quinze nouveaux ballets sont créés entre 1840 et 1849, par six chorégraphes différents, classés ici selon le nombre de leurs créations¹ :

1. On n'a pas tenu compte des spectacles atypiques donnés au moment de la Révolution de 1848.

Chorégraphe	Titre et date	Interprètes principaux	Compositeur(s)	Décors	Costumes
Mazilier	<i>Le Diable Amoureux</i> 23/09/1840	Leroux, Fitzjames, Dumilâtre, Noblet	Benoist, Reber	Philastre Cambon	Lormier
	<i>Lady Henriette</i> 21/02/1844	Dumilâtre, Maria, Petipa ²	Flotow	Cicéri, Rubé	Lormier
	<i>Le Diable à quatre</i> , 1/08/1845	Grisi, Maria, Petipa	Adam	Cicéri, Séchan, Diéterlé	
	<i>Paquita</i> 1/04/1846	Grisi, Petipa	Deldevez	Philastre, Cambon, Diéterlé	Lormier
	<i>Betty</i> 10/07/1846	Fuoco, Maria, Petipa	Thomas	<i>Id.</i> , Cicéri, Rubé, Despléchin	Lormier
	<i>Grisélidis</i> 16/02/1848		Adam	Cambon, Thierry	Lormier
	Coralli, Perrot	<i>Giselle</i> 28/06/1841	Grisi, Petipa, Dumilâtre	Adam	Cicéri
Coralli	<i>La Péri</i> 17/07/1843	Grisi, Petipa	Burgmüller	Séchan, Diéterlé, Philastre, Cambon	Lormier
	<i>Eucharis</i> 7/8/1843	Dumilâtre, Leroux, Petipa	Deldevez	Séchan, Diéterlé, Philastre, Despléchin	Lormier
	<i>Ozûi</i> 26/04/1847	Plunkett, Desplaces	Gide	Cicéri	Lormier
Saint-Léon	<i>La Fille de marbre</i> 20/10/1847	Cerrito, Saint-Léon	Pugni	Cambon, Thierry	Lormier

2. Le nom de Petipa désigne ici, ainsi que dans la totalité de l'article, Lucien Petipa (1815-1898) et non Marius.

	<i>La Vivandière</i> 20/10/1848	Cerrito, Saint-Léon	Pugni	Despléchin, Diéterlé, Séchan	Lormier
	<i>Le Violon du diable</i>	Cerrito, Saint-Léon	Pugni	Despléchin, Thierry	Lormier
Perrot	<i>La Fillente des fées</i> 19/01/1849	Grisi, Petipa, Perrot	Adam, Saint- Julien	Cambon, Thierry, Despléchin	Lormier
Mabille	<i>Nisida</i> 21/8/1848	Plunkett, Fuoco	Benoist	Philastre, Cambon, Thierry	Lormier

Pour prendre la mesure de l'activité de la troupe, il faut ajouter à ces créations :

- les divertissements d'opéras, dont un certain nombre de créations
- les reprises comme celles de *La Sylphide* (28 représentations sur la période)
- deux ouvrages de 1839 dansés régulièrement au début de la décennie, *La Tarentule* (Coralli, 14 représentations), *La Gipsy* (Mazilier, 15 représentations)
- des ouvrages plus anciens (*La Fille mal gardée*, Aumer, 11 représentations ; *La Somnambule*, Aumer, 6 représentations ; *La Fille du Danube*, Taglioni, 6 représentations ; *Les Noces de Gamache*, Duport, 1 représentation)
- la reprise de deux opéras où la danse est importante, *La Muette de Portici* d'Auber, chorégraphie d'Aumer pour les divertissements, dont le rôle de Fenella est tenu par une danseuse mime, et *Robert le Diable* de Meyerbeer, avec son fameux « Ballet des nonnes³ » chorégraphié par Philippe Taglioni, donné 131 fois sur la période, toujours avec des recettes élevées entre 6 000 et 7 000 francs.

L'ensemble des créations a eu des destins divers. Plusieurs sont des succès. *Giselle* connaît 84 représentations sur la période, avec des recettes moyennes entre 4 000 et 5 000 francs. La première avait généré une recette de 4 775,5 francs, mais quelques jours plus tard, à la 5^e représentation, la recette était de 7 922 francs, ce qui est un sommet pour le ballet. *La Péri* est affiché 56 fois sur la période avec des recettes autour de 5 000 francs, 76 fois en tout jusqu'en

3. Intermède dansé de l'opéra de Meyerbeer *Robert le Diable*, créé à l'Opéra de Paris le 21 novembre 1831 (N.D.E.).

1853. Pour *Le Diable à quatre*, ce sont 65 représentations entre la création et 1849, avec des recettes toujours autour de 6 000 francs, puis 105 représentations en tout jusqu'en 1863.

D'autres ballets sont de francs échecs, comme *Eucharis*. Cet ajustement au goût du jour des aventures de Télémaque, très en vogue sous Gardel, ne séduit plus le public, son thème étant passé de mode, et sa forme n'étant ni fidèle à l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle, ni franchement actuelle. « Nous rendre ces ouvrages dans leur état primitif serait beaucoup mieux que de nous en donner des imitations plus ou moins pâles, plus ou moins infidèles », écrit le *Journal des Théâtres* du 11 août 1844, tout en saluant un *Pas de deux* réussi. La sanction est brutale, on ne compte que six représentations, les recettes s'effondrant, de 4 328 francs pour la première à 2 802 pour la dernière. Rapidement, on remplace *Eucharis* par *Giselle* et *Robert le Diable*. Autre échec cuisant, *Ozai* n'est donné que dix fois, dédaigné car conçu à la hâte, pour une distribution maison qu'aucune invitée prestigieuse ne relevait.

Plusieurs reprises sont tièdement appréciées, comme *La Somnambule* d'Aumer dont les recettes oscillent entre 1 000 et 1 300 francs, sans doute parce que n'y figurent que des danseuses de la compagnie, et que son attrait s'est émoussé depuis la création mémorable en 1827. La reprise de *La Sylphide* en 1840 descend jusqu'à 750,06 francs le 27 mai, pour atteindre cependant des sommets dès qu'on annonce les adieux de Taglioni à la capitale en juillet, avec des recettes à plus de 11 000 francs.

Les caractéristiques de cette production chorégraphique

Tout d'abord, on soigne le spectaculaire. Les décorateurs travaillent systématiquement à plusieurs, assumant généralement chacun un acte. Les plus importants de l'époque sont Cicéri, Cambon, Despléchin, Diéterlé, Philastre, Séchan. Le costumier est invariablement Lormier.

Concernant l'importance accordée aux productions, l'exemple du *Diable amoureux* est éloquent. *Le Monde dramatique* du 26 janvier 1840 annonce que la direction « a fait des dépenses immenses, que l'on évalue à près de cent mille francs » soignant « la somptuosité et la richesse des costumes et des décorations ». Et quand on lit les indications de décors qui figurent sur le livret, on en comprend la raison. Le ballet, en trois actes et huit tableaux, entraîne le spectateur « à l'intérieur d'un parc », « à l'intérieur d'une vieille tour », dans « un riche palais ». Ensuite, c'est « une grève battue par les flots ; au fond, sur le sommet d'un rocher, dans lequel sont taillés

de larges degrés, une chapelle s'ouvrant de face ; à droite une cabane de pêcheur ». Puis vient « une grotte voisine des enfers, à laquelle descend un escalier tortueux » à laquelle succède « le grand bazar d'Ispahan » avant de revenir à la tour du premier acte. Le ballet s'achève dans « l'Enfer, vaste lac de feu que recouvre une voûte enflammée, et que borne un rocher ardent ».

Évidemment, les effets de machinerie sont importants. On pense au passage secret de la cheminée dans *Paquita*, mais aussi aux brumes et aux effets d'évanescences et d'éclairage, comme dans *La Filleule des fées*, où Lucien Petipa a « le bonheur d'enlever l'héroïne et de la faire nager dans une bruine de gaz à quatre pieds du sol⁴ ». Dans ce même ballet, les éclairages lunaires sont le produit d'artifices nouveaux et complexes :

Le rayon scintille dans la fusée du jet d'eau ; les urnes épanchent leurs flots : des vapeurs courent sur le lac, moitié brouillard, moitié femme ; des cygnes glissent silencieusement dans un reflet ; la lumière tout à l'heure si blanche sur le sein de marbre des statues, devient rose ; des nymphes sculptées commencent à s'animer sous le jet qui les touche comme autant de Galathée heureuses de tromper leur Pygmalion ; tout frémit ; tout s'agite ; des formes blanches sortent du calice des lys, des vases de marbre, des touffes étoilées de jasmin ; les vapeurs se condensent ; les cygnes suspendent leur manteau argenté aux rosiers de la rive, et se changent en jeunes danseuses pour former une cour à 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.

Ce décor fait le plus grand honneur à M. Despléchin⁵.

Autre atout de séduction du public, le nombre d'artistes en scène. Ainsi, au premier acte de *La Péri*, on compte pas moins de 52 personnes sur le plateau, en plus des 9 solistes. Et si l'on s'en réfère aux diverses distributions, la troupe peut présenter jusqu'à 80 personnes au cours d'un acte.

La musique de ballet connaît une évolution saluée par la presse. Les partitions prennent de la qualité, devenant plus symphoniques, ce dont témoignent celles d'Adolphe Adam avec *Giselle*, ou *Grisélidis* dont *La France musicale* du 20 février 1848 apprécie la richesse d'inspiration et le caractère dansant :

4. Théophile Gautier, *La Presse*, 15 octobre 1849.

5. *Ibid.*

Adam est maître, et le maître à tous en ce genre de compositions. Dans la musique de ce ballet, rien ne vous attriste, rien ne vous ennuie ; c'est toujours de la joie, toujours de la tendresse ! L'inspiration aimante et poétique se promène dans cet orchestre qui gazouille sans cesse de la manière la plus coquette et la plus vraie.

Toutes ces chansons, répétées par le violon, la flûte, le violoncelle, le cornet, vont pénétrer dans les salons à travers les fleurs et les robes de soie. Voici une polka : on danserait malgré soi, tant le rythme en est franc, et les motifs pleins de verve et de gaité. Voulez-vous des valse ? écoutez danser Carlotta et Adèle Dumilâtre. La valse de *Giselle*, qui a été si populaire, est effacée par la valse des fleurs de *Grisélidis*. Que de simplicité, que de grâce, de fraîcheur mélodique...

Dans sa composition de *La Péri*, d'« un ton soutenu d'élégance et de distinction » Burgmüller a « répandu comme une douce mélancolie qui trahit [son] origine germanique⁶ ». Berlioz lui-même chante les louanges de la partition d'Ambroise Thomas écrite pour *Betty* :

J'ai trouvé un grand plaisir à entendre cette musique, vive, alerte, piquante, toujours distinguée, toujours bien en scène, instrumentée de main de maître, avec éclat mais sans excès, avec variété mais sans recherche, écrite partout avec goût et savoir. C'est une véritable fortune pour nous que l'orchestre y trouvant plaisir, se donne à lui-même le luxe d'une excellente exécution⁷.

Si la musique évolue en profondeur, les règles de composition de ces ballets respectent, elles, les conventions construites au cours des vingt dernières années. Derrière des livrets parfois confus, la réalité de l'action reste simple, destinée à permettre la danse, plus qu'à développer un récit. Les intrigues sont toujours centrées autour d'un triangle amoureux. Toutefois, leur ressort tient souvent à des questions de mésalliances sociales, dont l'amour triomphe forcément en ces temps post-révolutionnaires, les puissants ou les aristocrates ayant toujours intérêt à considérer le bonheur que l'on peut trouver auprès des cœurs les plus simples. Cet article de *L'Artiste* de 1839, à propos de *La Gipsy* de Coralli, souvent affiché

6. Hippolyte Prévost, *La Sylphide*, *Journal des modes, de la littérature et de la musique*, 1843, 8^e volume, p. 128.

7. *La France Musicale*, 19 juillet 1846.

au début de la décennie, en est représentatif de ce qui amène le succès :

Heureux les faiseurs de ballet ! Rien ne les gêne ; ils peuvent se livrer à tous les caprices de leur imagination ; ils battent un entrechat sur les unités d'Aristote ; ils sont chargés de plaire aux yeux [...]. Voyez M. Coralli, par exemple ! Il a besoin de brigands, aussitôt, il place la scène dans un village de la Calabre. Ce village, quel qu'il soit, entraîne avec lui des hommes armés qui marchent à pas de loups, d'autres qui portent des malles sur le dos, d'autres qui conduisent un cheval sur lequel vous verrez attachée une belle dame prisonnière à la figure voilée ; puis il sortira d'une maison de poste voisine quelque jeune fille, alerte et vive, aimant fort à danser au son des castagnettes, jouant de la mandoline, ayant un amoureux et faisant enrager madame sa mère, qui perd son temps à vouloir la retenir au logis, sitôt que la sérénade se fait entendre. Tout cela se rencontre nécessairement au fond d'un village de la Calabre. Ajoutez-y un illustre docteur, possesseur d'un précieux élixir, comme celui qui a donné l'ut de poitrine à Duprez⁸, et vous aurez les précieux éléments d'un ballet calabrois. Une tarentule et une tarentelle font le reste.

Entre cette conception du ballet, qui montre que Coralli est toujours très proche de l'esthétique des théâtres des Boulevards, et celle de Saint-Léon qui appartient à une autre génération, l'écart existe, mais la soumission de l'intrigue à la danse reste primordiale. Dans une lettre du 2 août 1847 adressée à Duponchel à propos de la reprise à l'Opéra d'*Alma ou La Fille du feu* d'abord créé à Londres, Saint-Léon précise qu'il souhaite ne pas faire plus de quatre tableaux :

[...] ce qui est suffisant pour réunir les principales danses. Dans le premier nous avons le « Pas de l'animation » par Alma et les filles du feu, dans le second tableau le « Pas de Fascination » et dans le troisième le « Pas de trois » et un Pas pour elle [Cerrito] seule. Après les danses du troisième acte, je faisais terminer l'action dans la salle de bal même, et quand Alma prononçait son amour pour Emazor, le salon s'écroulait et on voyait le premier décor et Alma redevenant statue.

Seul Perrot apparaît comme capable de mêler idéalement la danse et la narration, selon ce que Gautier écrit à propos de sa *Filleule des fées* :

8. Ténor vedette de l'Opéra à l'époque.

La Filleule des fées est dansée par Carlotta Grisi et chorégraphiée par Perrot, c'est tout dire : une double perfection qui se complète, l'exécution égale l'idée, l'idée ne trompant jamais l'exécution, l'harmonie et la grâce se donnant la main, l'idéal du ballet réalisé ! [...] Quelles poses charmantes, quelle volupté décente et naïve, quelle poésie ingénue dans tout ce rôle joué sur la pointe d'un bout à l'autre ; que de choses impossibles aisément faites ! Un « Pas » de Perrot dansé par Carlotta ! On ne saurait rien imaginer au-delà. [...] Les danses d'ensemble sont réglées avec une intelligence et un soin rares. On voit que l'œil du maître a pénétré partout et n'a abandonné aucun détail au hasard. Personne ne manie avec plus d'aisance que Perrot les masses chorégraphiques ; dans cette foule, tout danse, depuis la rampe jusqu'à la toile de fond, et chaque danseuse exécute quelque chose de joli et de bien dessiné⁹.

Parallèlement, les danseurs les plus appréciés sont ceux qui conjuguent à la perfection virtuosité et expressivité. Ainsi, *Le Journal des théâtres* du 7 juillet 1844 estime que le rôle d'Uriel dévolu à Pauline Leroux dans *Le Diable amoureux* est « complet », car c'est un « rôle important, comme mimique et comme danse ». Et pour Gautier, Grisi, touche à la perfection dans le genre car dans *Giselle*, sa pantomime n'a « pas un geste de convention, pas un geste faux¹⁰ ».

Si la critique évoque les émotions traduites en scène par les danseurs, plus rares sont les textes qui donnent des précisions sur la technique de la danse. Quand c'est le cas, leur rédaction laisse voir que la danse est ressentie par les spectateurs comme virtuose et audacieuse dans ses prises de risque physique.

En ce qui concerne les femmes, on partira de l'éblouissement d'un voyageur américain devant Fanny Elssler :

Elle se plie en deux pour la révérence, puis s'élève de deux pieds dans une pirouette. Ceci n'est que son Pas préliminaire. Elle part ensuite, bondissant à travers toute la largeur de la scène, la touchant seulement occasionnellement, essayant ses membres et, pour ainsi dire, provoquant de loin la danse et se présentant aux spectateurs dans toute la variété des formes et des apparences humaines. Un moment vous la verrez en l'air, avec ses pieds « clignotants », puis, tournant sur elle-même jusqu'à ce que sa figure et ses hanches paraissent du même côté de son corps ; enfin — et ceci est le dernier effort épique de la performance et donc le finale — elle se tient sur l'extrémité des orteils du pied gauche, amène le

9. *La Presse*, 15 octobre 1849.

10. *La Presse*, 10 juillet 1841.

droit au niveau de l'œil (l'assistance retient son souffle !) et ensuite se donne un mouvement de rotation qui se poursuit en crescendo jusqu'à ce qu'elle devienne invisible. On ne peut pas plus compter ses jambes que les rayons de roue d'une locomotive qui porte un message du Président¹¹.

On s'émerveille des pointes, de celles de Grisi à celles de Fuoco dont *La France musicale* de juillet 1847 dit qu'elle a une « légèreté de gazelle », que « ses pieds tournent sur leurs pointes avec une agilité merveilleuse » et qu'elle a une « prodigieuse force de jarret qui lui permet de courir sur la pointe des pieds avec l'agilité de l'hirondelle qui fend l'espace ». Les envols aux équilibres fugaces de Taglioni sont dépassés, il est maintenant question de giration et de sauts, comme ceux dont parle Gautier à propos de Grisi dans *Paquita*, « des espèces de sauts à cloche pied sur la pointe de l'orteil, avec un mouvement d'une vivacité éblouissante ». Cette prouesse se trouve à nouveau décrite dans le compte-rendu qu'en donne *La Sylphide*¹² :

Jamais la jolie danseuse ne s'était montrée plus légère et plus vive que dans le rôle de Paquita ; au second acte, elle fait merveille, elle court à travers la scène sur la même pointe et sans poser à terre l'autre pied ni le talon, il semble qu'elle ait des ailes qui la soutiennent dans les airs.

Au sujet de *Grisélidis*, Gautier évoque un *pas* nouveau: « un certain temps tourné sur une pointe seule, où le corps jaillit en avant, lancé par ce jarret vigoureux comme par un arc d'acier¹³ ».

Pour les hommes, on écrit que « les pirouettes de Petipa sont tracées au compas¹⁴ », et on est impressionné par l'audace de Saint-Léon qui « est d'une grande hardiesse, on ne se fait pas d'idée de ses enlèvements et de ses pirouettes toujours si bien réussies¹⁵ ».

On voit aussi que l'art du partenariat dans le *Pas de deux* se précise à travers cette remarque concernant les débuts d'une jeune Russe au passage éclair à l'Opéra, Elena Adreïanova :

11. John Stenderson, *Sketches of Paris*, 1838, in *La France et les Français vus par les voyageurs américains*, Guillaume Bertier de Sauvigny, Flammarion, Paris, T. I, p. 203.

12. *La Sylphide*, 2^e série, T. III, VII^e année, 1846, p. 166.

13. *La Presse*, 6 avril 1846 et 21 février 1848.

14. *Journal des théâtres*, 9 janvier 1847.

15. *Journal des théâtres*, 27 octobre 1847.

Il manque à cette artiste un peu de vigueur et d'assurance, et Henri Desplaces¹⁶ qui la secondait de son mieux, l'aurait retenue avec moins de difficulté à la fin de ses pirouettes si elle avait plus de précision¹⁷.

Autre nouveauté, la souplesse, ou ce qui est perçu comme une certaine forme de désarticulation. Ainsi, le *Journal des théâtres* du 21 mai 1845 parle de Grisi qui « danse le corps en deux ; c'est le pendant de Mabile. Mazilier et Coralli feront bien de régler à ces deux artistes un " Pas " spécial qui leur permettra de développer cette spécialité de leur mérite ».

L'époque est marquée par l'importance des danses de caractère, qui mériteraient à elles seules une communication. On se contentera de signaler que ces danses connaissent une vogue incroyable au sein de la société, et que dans la mesure où la technique de la danse s'est professionnalisée, les danses de caractère font le lien entre la scène et la ville. C'est ce dont Madame de Girardin se fait l'écho le 26 février 1844 dans *La Presse* en faisant le récit d'un bal costumé chez la comtesse Merlin :

Mademoiselle Carlotta Grisi venait de paraître... on se rangea en cercle, on grimpa sur les fauteuils dorés, sans égards pour leur damas respectable, et il se fit un grand silence, comme toutes les fois que quelqu'un s'apprête à danser. M^{lle} Grisi, semblable en cela à M^{lle} Rachel, est beaucoup plus jolie dans un salon qu'au théâtre. Elle a dansé la tarentelle d'une manière charmante et au bruit d'applaudissements frénétiques.

Pour finir agréablement la soirée, on a dansé la polka ; il faut vous dire que la danse à la mode cet hiver est la polka : c'est une sorte de danse nationale originaire de Bohême, où là même elle est prohibée ; c'est la danse des paysans. Ici tout le monde veut l'apprendre et Cellarius¹⁸ ne peut suffire au nombre toujours croissant de ses élèves.

Sans doute ce goût pour ces danses de caractère est-il à relier au changement de type de femme à la mode, que Balzac souligne au début du *Père Goriot* (1835), le « pur sang » remplaçant les ombres romantiques :

16. Danseur qui remplit très correctement les premiers rôles lorsque Lucien Petipa ne le peut pas.

17. *Journal des théâtres*, 10 décembre 1841.

18. Henri Cellarius était un célèbre professeur de danse.

La comtesse Anastasie de Restaud, grande et bien faite, passait pour avoir l'une des plus jolies tailles de Paris. [...] Cheval de pur sang, femme de race, ces locutions commençaient à remplacer les anges du ciel, les figures ossianiques, toute l'ancienne mythologie amoureuse repoussée par le dandysme.

Sur scène, la danse féminine voit s'amplifier un autre de ses visages, le travesti. Jean-Pierre Aumer sous la Restauration adorait les rôles de pages confiés à Emilia Bigottini, mais on restait dans une tradition qui voulait qu'un très jeune homme soit interprété par une femme. Maintenant, ce sont de véritables rôles masculins qui sont dévolus à des danseuses, comme le « Pas des toréadors » dans *Paquita* de Mazilier. Dans *Betty*, Maria est Édouard, le prétendant de l'héroïne éponyme, ce qui donne lieu à un *Pas de trois* original, où l'on a bien un danseur et deux danseuses, mais un seul rôle authentiquement féminin. L'année suivante, Maria devient un « gentil petit marquis qui agace et mutine tout le monde » avec « une petite paire de moustaches retroussées » dans *Ozai*¹⁹. On s'achemine doucement vers le Frantz de *Coppélia*, car on voit bien à cette époque, que la danse masculine n'est plus une priorité pour la troupe comme pour les spectateurs²⁰, ce qu'écrivit en 1843, *Le Courrier des théâtres* :

[Lucien] Petipa est toujours l'artiste bien digne, vraiment, de la mode dont il jouit, et capable de dissiper les préventions du public contre les danses masculines, préventions malheureusement trop justifiées, mais que le talent peut venir à bout de détruire²¹.

Gautier n'évoque pas autre chose à propos de *La Vivandière* :

Saint-Léon aussi fut très applaudi : cela tint à ce que depuis très longtemps l'on n'a pas vu de danseur proprement dit en France ; la défaveur où la danse masculine était tombée faisait extrêmement réduire dans les ballets la partie chorégraphique confiée aux hommes. Petipa lui-même, acteur élégant, mime plein de feu et de passion, semblait demander grâce pour sa danse, pour son feu, en se dévouant complètement à l'effet de sa partner. Depuis la retraite de Perrot, Saint-Léon est le seul homme qui ait osé faire à l'Opéra de la danse pour la danse, et il a surpris un succès²².

19. *Le Courrier des Théâtres*, 1^{er} janvier 1847.

20. Comparer avec la situation en Russie : voir l'article de Bénédicte Jarrasse dans ce recueil (N.D.E.).

21. 30 juillet 1843.

22. *La Presse*, 23 octobre 1848.

Un panorama qui n'est pas cependant sans faiblesses

La décennie est fastueuse, et pourtant apparaissent des failles dont les conséquences se feront sentir jusqu'au début du XX^e siècle.

Tout d'abord, on constate une absence de réel renouveau dans les livrets qui jouent toujours sur les mêmes registres et les mêmes ressorts depuis trente ans, au point que *La France musicale* écrit qu'« à force d'abuser de la simplicité, on arrivera à mettre en scène les fables de La Fontaine²³ ». En conséquence, les caractères proposés aux interprètes n'évoluent pas.

En ce qui concerne la musique de ballet, bien que les compositeurs en fassent évoluer la définition, cette dernière n'est pas toujours considérée avec suffisamment d'égards. La critique regrette souvent qu'Adam ne soit pas toujours à l'œuvre, comme lorsqu'on demande la partition de *Lady Henriette* à trois compositeurs différents et qu'ils semblent avoir travaillé sans aucune concertation.

Enfin, si les spectacles promettent beaucoup, ils sont souvent représentés avec beaucoup de médiocrité. Le 4 juillet 1844, le *Journal des Théâtres* constate que, bien qu'on ait augmenté le prix des places, « les accessoires, les chœurs et danses, ont été au-dessous de toute critique. Il est inouï que pareilles pauvretés soient présentées à un public d'élite sur la première scène du monde ».

Les représentations de la troupe des Petites danseuses viennoises de Joséphine Weiss, invitée à l'Opéra, ont mis en évidence l'approximation des ensembles. Gautier comprend ce qui fait défaut sur ce point :

Par le succès de ces jeunes Viennoises, on voit tout le parti qu'un chorégraphe habile peut tirer de masses bien manœuvrées et animées du même esprit ; mais pour cela, il faudrait en quelque sorte enrégimenter les comparses²⁴ et les soumettre dans un conservatoire-pensionnat à un enseignement unitaire. Mais ce qui est possible avec des enfants ne l'est plus avec de jeunes personnes ; et d'ailleurs ce n'est pas lorsqu'on touche des appointements de soixante francs par mois que l'on peut consacrer beaucoup de temps à la danse²⁵.

23. 12 juillet 1846.

24. Les « comparses » ou « marcheuses » ont un emploi entre la danseuse et la figurante. Elles ne font pas partie de la troupe et sont engagées au contrat.

25. *La Presse*, 20 janvier 1845.

La question d'argent n'est pas secondaire. Par comparaison, à la même époque, les danseuses de Saint-Pétersbourg gagnaient 400 roubles par an, soit environ 1 600 francs²⁶. Quant aux danses masculines, elles sont si mauvaises qu'elles touchent parfois au ridicule, comme lorsque suite à l'émotion du « Pas de trois » du premier acte de *La Sylphide*, on en revient rapidement à la réalité prosaïque :

[...] aux bravos ont succédé le fou rire, lorsque les figurants se sont mis à exécuter une espèce de gigue écossaise du plus haut comique. Une pareille négligence est vraiment inexcusable dans un théâtre comme celui de l'Opéra, et constitue un véritable crime de lèse-majesté ; car le public est un roi. Les comparses de la Porte Saint-Martin ou du Cirque Olympique dansent mieux que cela. Ce n'est pas ainsi que les danseurs mâles se relèveront du discrédit où ils sont tombés. Il vaudrait mieux avoir des mannequins en bois, que l'on ferait agir avec des ficelles, ils iraient au moins en mesure²⁷.

Et ce n'est qu'en décembre 1845 que Léon Pillet, le directeur de l'Opéra, réagit :

M. Léon Pillet voulant faire reconquérir au corps de ballet de l'Opéra la perfection qui leur a valu jadis une réputation qui depuis a beaucoup perdu, vient de nommer M. Coulon-fils maître de classes. Chaque jour, il y aura répétitions de Pas d'ensemble et des ballets ; ces études ne peuvent que produire le plus heureux résultat.²⁸

On voit ainsi se dessiner les raisons de cette médiocrité. Tout d'abord, le choix par l'Opéra de fonder sa politique de séduction du public sur la présence de « stars » invitées réduit ses propres artistes au rang de comparses et leur ôte toute perspective de carrière, donc toute ambition. Pourtant, dès 1840, on vante les qualités de Nathalie Fitz-James, et plus tard celles d'Adèle Dumilâtre. M^{lle} Maria n'est pas non plus dénuée de talents. Mais elles ne peuvent rivaliser avec les étrangères, on ne le leur permet pas non plus. Ainsi, lorsqu'en 1840, Dumilâtre reprend le rôle-titre de *La Sylphide*, elle montre bien des qualités relevées par la presse. Cependant, l'Opéra ne mise pas suffisamment sur ses talents maison, masculins ou féminins :

26. Merci à Olga Fedortchenko pour ce renseignement.

27. Théophile Gautier, *La Presse*, 3 juin 1844.

28. *Le Journal des Théâtres*, 17 décembre 1845.

MM. Petipa, Desplaces et Coralli sont des artistes dont l'Opéra ne sait pas se servir ; quant aux masses du ballet, elles sont composées d'une foule d'individus, qui, voyant le rang infime où on les laisse, ne se donnent aucune peine pour en sortir, assurés qu'ils sont de l'inutilité des efforts qu'ils pourraient tenter dans ce but²⁹.

Ces invitations sont justifiées parce que peu de ballerines « maison » possèdent la technique de pointes qui est alors devenue la nouvelle norme pour le public. Sous l'Empire, au moment où se forge cette technique dans plusieurs points d'Europe, Pierre Gardel était en charge de l'école comme de la troupe. Il n'a pas compris l'importance de cette nouveauté et n'en a pas construit l'apprentissage. Une seule ballerine aurait pu tracer le chemin, la sublime Geneviève Gosselin, mais elle est morte à vingt-six ans en 1818. De la même génération, Fanny Bias faisait bien quelques pas de pointe, mais sans la grâce suffisante pour donner à une prouesse technique une dimension esthétique. Après l'arrivée de Marie Taglioni en 1827, les pointes sont essentielles au spectacle, même si elles ne concernent encore que les premiers rôles. Une nouvelle étape est franchie en 1840 avec l'arrivée de Grisi. Pour *Le Monde dramatique*, « la vieille école française a frêmi, le succès de la nouvelle danseuse est le dernier coup porté à la danse classique³⁰ ». Paris n'est donc plus le lieu qui donne le *la* en matière de technique.

Sans doute est-ce pourquoi en 1840, *Le Monde dramatique* décide de rendre public le « Projet de conservatoire de danse » d'un certain M. Guillaume, parce que les pouvoirs publics n'en ont rien fait³¹. Guillaume imagine une école où « les élèves officiellement admis seraient logés, nourris, entretenus au bénéfice de l'art seulement », sans la nécessité de se prostituer pour vivre. Ils y recevraient une éducation réelle, physique et morale, qui leur permettrait « de percevoir et d'apprécier dans leur plénitude les idées dramatiques que les danseurs sont chargés d'exposer sur la scène, et que faute d'intelligence et de talent, ils ne rendent maintenant que d'une manière toute mécanique et nécessairement inexacte ». Ces critiques concernant l'école rejoignent les préoccupations de la pétition des élèves en 1841, qui constatent les effets délétères du

29. *Le Journal des Théâtres*, 21 décembre 1843.

30. *Le Monde dramatique*, 6^e année, T. II, p. 377. « Danse classique » : le sens du terme n'est pas l'actuel ; il s'agit ici du style considéré comme étant celui de l'école française, avant cette introduction de la technique italienne.

31. *Le Monde dramatique*, 6^e année, T. II, p. 389 à 391.

manque d'argent accordé par l'Opéra³². Trop peu de cours, des élèves de niveaux divers au sein des mêmes cours puisqu'il n'y a que deux professeurs pour 60 à 80 élèves, oubli des classes de pantomime, et plus d'examens réguliers pour vérifier le niveau des classes.

La troupe comme l'école sont donc au cœur de réflexions amères dès le début de la décennie. Pourtant, rien ne se passe et, en décembre 1843, le *Journal des théâtres* publie en première page un terrible constat en deux longs articles, « De la Danse à l'Opéra ». Il y résume le malaise de la troupe, déplorant que, bien que très largement subventionnée, elle ne soit à la hauteur des attentes de son public. On voit que sur ce terreau propice à la médiocrité, il ne peut qu'être difficile d'initier des prolongements à l'esthétique du ballet romantique dont le renouvellement est cependant devenu nécessaire.

Autrefois, à Paris, outre l'Opéra, il y avait plusieurs théâtres où des ballets étaient représentés. Mais lorsque quelque directeur voulait donner à ces représentations un développement trop ambitieux, l'Opéra était là qui opposait son privilège. Dès lors, les directeurs, réduits à donner à leurs ballets des dimensions trop mesquines, durent renoncer à ce genre de représentations, et la danse fut *enfouée*, comme a dit le général Rapp, sur toute la ligne des boulevards.

L'Opéra dès lors a régné sans partage et il est arrivé ce qui arrive toujours, que n'ayant plus à lutter, il a exploité avec indolence cette portion de l'art où il ne lui restait plus de concurrents.

Qu'est-il dès lors arrivé ? Il n'y a plus eu qu'une école, les emplois ont été restreints. Cependant les élèves qui venaient autrefois se répartir dans les différentes classes ouvertes aux aspirants, ont afflué dans les classes de l'Opéra où il y a eu encombrement. Du reste, leur éducation à peine terminée, l'extrême modicité de leurs appointements les force à aller en province ou à l'étranger, exercer leur art. Ajoutez à cela que les débuts à l'Opéra étant difficiles et fort coûteux, ceux qui s'y sont créés une position font peu d'efforts pour la conserver, n'ayant aucune rivalité à craindre³³.

Nous avons entendu des maîtres de ballet se récrier sur l'exigence des sujets. Dès que le « Pas » est trop compliqué, dès qu'il se présente des difficultés qui sont à la danse ce que les traits et les fioritures sont au chant, les sujets boudent, il leur faut des

32. Archives de l'Opéra, F21 1052, document du 18 février 1841.

33. *Le Journal des théâtres*, 7 décembre 1843.

choses simples, faciles à exécuter, non pas que les danseurs et les danseuses de mérite que renferme l'Opéra n'aient toutes les qualités nécessaires pour l'exécution, mais le farniente est une chose si douce, le personnel est si restreint, les rivalités sont si peu à craindre que ce bon public sera bien obligé de se contenter de ce qu'on veut bien lui donner³⁴.

En conclusion, cette décennie 1840 paraît éblouissante, mais sous son éclat se cachent ses failles : pas de politique d'ensemble, des maîtres de ballet multiples sans projet commun, et dont on a écarté le plus génial, Perrot ; des danseuses exceptionnelles, mais qui n'appartiennent pas au théâtre et qu'on ne parvient pas à s'attacher ; une troupe dont on n'a pas su mettre en valeur les atouts, qui se révèle souvent médiocre faute de salaires convenables, de cours valables et de temps de répétitions ; une école en déshérence. La puissance des succès romantique s'estompe, mais on ne voit rien venir pour s'y substituer, au sein d'un théâtre trop occupé à reprendre les recettes d'hier en se contentant d'un léger maquillage de présent.

École de danse du Ballet de l'Opéra National de Paris

34. *Le Journal des théâtres*, 28 décembre 1843.