

L'imaginaire poétique de la danse

Maud Pouradier

▶ **To cite this version:**

Maud Pouradier. L'imaginaire poétique de la danse. Revue de la BNF, 2008, 29, pp.11-16. hal-01781169

HAL Id: hal-01781169
https://normandie-univ.hal.science/hal-01781169

Submitted on 13 May 2018

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.

Maud Pouradier

L'imaginaire poétique de la danse

Les estampes consacrées à la danse de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra dévoilent l'imaginaire lié à cet art, et la manière dont il structure sa perception. Que les danseurs soient représentés comme des comédiens ou des acrobates de cirque, des fantômes ou des athlètes relève de conceptions différentes de la danse. L'intérêt d'une étude iconographique est de ne pas seulement faire état des débats théoriques sur l'essence de la danse, mais de donner aussi la parole au public qui la perçoit. L'évocation d'images datant essentiellement des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles permet de mesurer l'évolution et les permanences de cet imaginaire jusqu'à nos jours dans la danse classique.

Le danseur comédien

Le chorégraphe et théoricien Jean Georges Noverre, au XVIII^e^ siècle, définit ainsi la danse comme une partie de l'art de la comédie : « Elle parle, elle exprime, elle peint les passions et mérite alors d'être rangée dans la classe des arts imitateurs [1]. » Le danseur est ainsi rebaptisé par Noverre « acteur pantomime [2] », tandis que le maître de ballet se voit attribuer le rôle de poète dramaturge [3]. Dans les gravures de cette époque, le danseur est en tout point semblable à un acteur : ni sa coiffure ni son costume ne l'en distinguent. Si les positions dans lesquelles il est représenté ne sont pas courantes, elles n'apparaissent en rien extraordinaires ou particulièrement difficiles. C'est au contraire sur la grâce et la délicatesse des gestes que l'illustrateur insiste, plus que sur batteries et cabrioles. Tout l'art du danseur réside ainsi pour Noverre dans sa capacité à feindre les états d'âme du héros. Dans une gravure de 1746 représentant *Le Prince de Salerne* (ill. 2 **[22]**) – divertissement en cinq actes comprenant un ballet, donné à Fontainebleau – ne sont pas louées dans le commentaire les qualités techniques des danseurs, mais leur talent de comédiens : « Ils expriment tout ce qu'on sent. » Leurs contorsions ne visent pas à mettre en valeur des exploits physiques, mais symbolisent les méandres psychologiques des personnages. Le spectateur n'admire pas la performance d'un saut, mais la capacité de l'acteur pantomime à exprimer toutes les nuances de la passion sans proférer un mot. À propos du pas de deux de *Sylvie*, Noverre écrit : « Ce morceau isolé offrit l'image d'une scène dialoguée, dictée par la passion, et exprimée par tous les sentiments que l'amour peut inspirer. [4] » Une telle perception de la danse comme dialogue silencieux entre en résonance avec les romans sentimentaux du XVIII^e^ siècle où des amants muets expriment longuement leur amour par de simples regards, gestes et tremblements. Cette conception de la danse comme partie de l'art dramatique n'a pas disparu. On en trouve des rémanences chez Théophile Gautier quand il loue les talents d'« actrice [5] » de Fanny Elssler, ou dans les photographies d'Élisabeth

---

[1] Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Lieutier, 1952, p. 12. *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760

[2] *Ibid.*, p. 37-38.

[3] *Ibid.*, p. 49.

[4] *Ibid.*, p. 44.

[5] Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 56. Traduction de l'édition anglaise : *Gautier on Dance*, Londres, Dance Books Ltd, 1986. Le texte original a été publié dans *Le Messager* du 4 mai 1838.

Maurin lorsqu'elle interprète la scène de la folie de *Giselle*. Poursuivant cette tradition, les danseurs aiment souvent à insister dans leurs entretiens sur l'importance du jeu dramatique, refusant ainsi d'être cantonnés au rang de sportifs. Citons par exemple Sylvie Guillem, danseuse ô combien admirée pour ses exploits techniques et physiques, expliquant en 2000 : « Ce qui me plaît le plus dans la chorégraphie, c'est non pas d'inventer des pas tortillés et vicieux, comme le font certains chorégraphes, mais de retrouver la psychologie des personnages […]. Un ballet est une histoire, avec un début, un milieu, une fin, et non une succession de tableaux rabâchés. Un ballet se joue autant qu'il se danse [6]. »

Entre désincarnation et corporéité monstrueuse

Le thème du danseur comédien, sans disparaître, est néanmoins déplacé au XIX^e^ siècle : il ne s'agit plus d'un danseur exprimant les nuances d'une psyché à la manière d'un acteur, mais d'un danseur incarnant la psyché elle-même à la manière d'une allégorie. Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles le symbole de la danse se féminise, et apparaît exclusivement sous la figure de la danseuse. Celle-ci n'est plus un moyen d'expression de l'âme, mais devient une âme en tant que telle sous les yeux du spectateur. Le corps dansant féminin se voit ainsi progressivement dématérialisé dans le ballet romantique. « Chose sans corps ! » s'écrit ainsi le Socrate de Valéry dans *L'Âme et la Danse* [7]. La danseuse Athikté quant à elle se définit comme pur esprit, entre la vie et la mort : « Je ne sens rien. Je ne suis pas morte. Et pourtant, je ne suis pas vivante [8] ! » En opposition avec la création chorégraphique de son temps, Valéry exprime par là au début du XX^e^ siècle une perception de la danse du siècle précédent. Les nombreuses représentations de danseuses suspendues dans les airs dans la *Sylphide* ou *Giselle* ne sont pas le simple enregistrement de la vie théâtrale contemporaine : elles témoignent d'un imaginaire poétique où la danse n'est plus perçue comme une âme qui s'exprime, mais comme essentiellement spirituelle. Le « devenir-ombre » de Giselle, de la Bayadère, et des « ballets en blanc » en général, symbolise une conception de la danse où tout l'art chorégraphique consiste en la désincarnation. Pour Gautier, le talent de Taglioni consiste ainsi à idéaliser par son corps même un art foncièrement corporel : « Taglioni est un des plus grands poètes de notre époque ; elle a compris merveilleusement le côté idéal de son art ; […] ce n'est pas une danseuse, c'est la danse elle-même [9]. » La difficulté n'est plus, comme au siècle précédent, d'exprimer sans parler, mais de se dématérialiser grâce à son corps. Cet imaginaire que nous qualifierons d'« animiste » de la danse peut avoir une dimension divine ou au contraire démoniaque. Dans la gravure d'un ballet du XIX^e^ siècle, *Le Ciel et l'Enfer*, s'opposent ainsi des danseuses-fées et des danseuses-démons. La danseuse apparaît donc comme une figure ambiguë, conduisant tantôt à une élévation spirituelle, tantôt à une idolâtrie malsaine et mortifère.

Cette opposition entre un caractère maléfique et un caractère bénéfique de la danseuse renvoie à la fréquente opposition entre la beauté et la monstruosité du corps dansant. Une telle contradiction est fréquente dans les textes de Gautier. « Je ne sais si vous vous êtes avisé de faire une étude spéciale du cou et de la poitrine d'une danseuse ; les clavicules éclairées en dessous font une horrible saillie transversale […]. Quant aux

---

[6] Sylvie Guillem, entretien avec Dominique Simonnet, *L'Express*, 9 novembre 2000.
[7] Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, Paris, Gallimard, 1944, p. 44.
[8] *Ibid.*, p. 179.
[9] T. Gautier, *op. cit.*, p. 27. Le texte original a été publié dans *La Presse* du 13 octobre 1836.

membres inférieurs, ils sont d'une grosseur tout à fait disproportionnée, de sorte qu'il semble que l'on ait vissé le corps scié en deux d'une petite fille phtisique sur les jambes d'un grenadier de la garde [10]. » On a peine à croire que le même auteur faisait l'éloge de Taglioni ! Les multiples caricatures de la presse du XIX^e^ siècle représentant l'anatomie décharnée des danseurs opposent à leur image désincarnée la réalité d'un corps anormal et monstrueux. Cette tension était déjà présente dans les *Lettres sur la danse* de Noverre, où la finesse d'expression psychologique des acteurs pantomimes était soutenue par une description toute cartésienne de l'automate dansant : « Les muscles, les leviers, les charnières qui composent les ressorts de notre machine demandent à être exercés dans tous les sens, pour ne rien perdre de leur mobilité, de leur jeu, et de leur élasticité [11]. » Poursuivant cette image cartésienne de l'anatomie dansante, la presse du siècle suivant représentera à l'envi les danseurs sous la forme de marionnettes désarticulées, et au sourire mécanique et inquiétant, comme dans l'estampe de *Nisida* (ill. 3 **[21]**). Ainsi pour Gautier la ligne de partage entre un bon et un mauvais danseur est la capacité à surmonter la mécanique anatomique. La figure même du mauvais danseur, c'est Pinocchio [12] : « Vous savez quelle chose hideuse c'est qu'un danseur ordinaire ; un grand dadais avec un long cou rouge gonflé de muscles, un rire stéréotypé, 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 [13]. » Si le même auteur s'insurge contre la pratique consistant à suspendre à des fils les danseuses [14], c'est que loin d'en faire des ombres irréelles et intouchables, cette pratique insiste sur le caractère artificiel et mécanique de la danse, quand il la conçoit au contraire comme un art d'idéalisation [15].

Ce contraste entre désincarnation et matérialité outrancière du corps dansant recoupe souvent la différence sexuelle, les femmes symbolisant le caractère diaphane et élégant de la danse tandis que les hommes endossent sa face monstrueuse et acrobatique. Ainsi, pour Gautier, est-ce malgré sa virilité que Petipa est un danseur acceptable : « Quant à M. Petipa, il n'a contrarié en rien le plaisir du public ; il n'a pas été trop répugnant pour un homme [16]. » Parfois représenté sous les traits d'un artiste de cirque, comme dans l'illustration de *Nisida* précédemment citée, le danseur semble assumer dans l'imaginaire toute la force et la déformation dont la danseuse devrait être préservée. Le caricaturiste Pigal, en insistant sur les muscles et tendons trop saillants du danseur Jules Perrot, en fait un animal de foire dont la corporéité paraît obscène comparée à une ballerine romantique (ill. 4 **[19]**). Il faudra attendre le XX^e^ siècle pour que des chorégraphes comme Nijinski ou Lifar remettent pleinement à l'honneur la danse masculine. Toutefois des chorégraphies comme *Salomé* de Béjart, en 1986, mettant en scène un homme incarnant une femme, montrent que la question de la sexuation reste importante dans l'imaginaire de la danse.

---

[10] *Ibid.*, p. 32. Le texte original a été publié dans *La Charte de 1830* du 18 avril 1837
[11] J. G. Noverre, *op. cit.*, p. 40.
[12] La figure de Pinocchio date de 1878.
[13] T. Gautier, *op. cit.*, p. 31-32.
[14] *Ibid.*, p. 80. Le texte original a été publié dans *La Presse* du 24 septembre 1838
[15] *Ibid.*, p. 27. Le texte original a été publié dans *La Presse* du 13 octobre 1836
[16] *Ibid.*, p. 95. Le texte original a été publié dans *La Presse* du 1^er^ juillet 1839

Le symbole du fantasme sexuel

Une telle désincarnation n'est toutefois pas synonyme de désexualisation : le désespoir du héros dans le ballet romantique est ainsi de ne pouvoir posséder un fantôme. Toute la tension érotique du ballet consiste en ce contraste entre une figure féminine séduisante et son immatérialité. Ainsi la danseuse incarne-t-elle l'idée même de fantasme, qui enflamme l'imagination tout en restant inaccessible. Elle n'est pas seulement occasion de fantasme mais incarne le fantasme comme tel. Le célèbre pas de trois de l'acte I de la *Sylphide*, où James danse à la fois avec sa fiancée Effie toute de rouge vêtue et la blanche Sylphide – que lui seul peut voir – symbolise cette dialectique entre la femme charnelle que l'on peut posséder et la ballerine intouchable, objet de tout le désir. Posséder la Sylphide est impossible, car la toucher, c'est la tuer, comme le met en scène le deuxième acte du ballet. De même, dans les nombreuses caricatures de presse montrant les danseuses du foyer de l'Opéra en conversation avec des spectateurs lubriques, la danseuse perd sa beauté et sa puissance fantasmatique pour ne devenir qu'une vulgaire paire de jambes regardée au lorgnon à la manière d'une fille de joie. Dans ces gravures, la femme tue la danseuse, comme la possession le désir.

La multiplication du corps féminin dans le corps de ballet participe de cette érotisation ambiguë, où le fantasme est maintenu comme tel. Il semble que ce soit ce passage de la danseuse soliste au corps de ballet que décrit Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe*, lorsqu'il écrit à propos de sa sylphide imaginaire : « Ma femme unique se transformait en une multitude de femmes, dans lesquelles j'idolâtrais séparément des charmes que j'avais adorés réunis [17]. » Le corps de ballet étale ainsi sous les yeux du spectateur toutes les beautés de la danseuse soliste qui apparaît comme désarticulée et découpée métaphoriquement. Les représentations du corps de ballet peuvent ainsi conduire au fétichisme, le spectateur contemplant des membres isolés du corps – à la fois danseuse détachée des autres coryphées et organe séparé du reste de l'anatomie. Le corps de ballet n'est alors plus seulement femme démultipliée mais pieds, jambes, bras innombrables. Dans cette perspective, l'image d'un Albrecht perdu au milieu du corps de ballet, ou effrayé par une reine des Willis, semble symboliser la peur de la castration. C'est pourquoi la danseuse apparaît dans de nombreuses représentations comme une femme létale, entraînant le héros masculin vers la tombe. Dans les images de *Giselle*, Albrecht apparaît fasciné par une danseuse suspendue au-dessus d'une tombe qui pourrait aussi bien devenir la sienne.

Un autre indice de l'investissement érotique du corps de ballet est le fantasme de lesbianisme chez le spectateur. Ainsi Valéry parle-t-il de « ce dédale de grâces, où chacune se perd avec une compagne, et se retrouve avec une autre [18] ». Le rêve d'assister à une orgie homosexuelle est évident dans la grande estampe intitulée *Les Willis*, d'après Auguste Gendron, où les danseuses nues, voluptueuses et suspendues dans les airs se touchent en regardant le spectateur placé dans une position de voyeur (ill. 1 **[18]**). Sans aller jusqu'à des images aussi explicites, de nombreuses représentations de l'époque montrent un ensemble de deux ou trois danseuses s'enlaçant tendrement, en l'absence de toute figure masculine, évoquant des amours lesbiennes. On retrouvera au XX^e^ siècle la reprise renversée de ce thème dans le *Lac des cygnes* de Matthew Bourne, en 1995, où le corps de ballet exclusivement masculin a explicitement une connotation homosexuelle. Loin de remettre en cause la tradition du « ballet en blanc », un tel travail n'en est que le prolongement, comme le montre l'illustration des

[17] François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1849-1850], Paris, Garnier, 1989, p. 223.

[18] P. Valéry, *op. cit.*, p. 142.

Willis. L'érotisation de la ballerine romantique permet ainsi le passage à un deuxième type de danseuse, qui n'a plus pour modèle la Sylphide mais Salomé. C'est Fanny Elssler qui est la représentation parfaite de ce type de danseuse. Alors que Gautier comparait la Taglioni à la Vierge Marie, n'hésitant pas à la qualifier d'« arche sainte [19] », c'est sur la sensualité toute charnelle d'Elssler qu'il insiste. « Mademoiselle Taglioni est une danseuse chrétienne […]. Fanny Elssler est une danseuse tout à fait païenne [20]. » Le critique souligne les formes féminines de Fanny Elssler, s'attardant sur son buste prononcé pour une danseuse. Ce n'est pas seulement deux individualités qui s'opposent dans ces deux figures, mais bien deux conceptions différentes de la danse. Ainsi Gautier change-t-il sa définition de la danse en regardant Fanny Elssler. Il ne la décrit plus comme un art de la désincarnation et d'idéalisation comme il le faisait en contemplant Taglioni, mais comme un art charnel mettant en scène le désir et la possession. « Sans doute le spiritualisme est une chose respectable, mais en fait de danse on peut bien faire quelques concessions au matérialisme […]. 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 [21]. » On remarquera néanmoins qu'une telle définition de la danse ne s'oppose pas autant qu'il le semble à l'art de la désincarnation décelé précédemment : la danse garde sa capacité idéalisante, puisqu'elle ne met pas seulement en scène des personnages passionnés – comme on pouvait le voir au siècle précédent dans *Sylvie* ou *Le Prince de Salerne* – mais la passion elle-même. C'est l'amour et le désir mêmes qui sont incarnés par les danseurs. Cette conception de la danse n'est pas symbolisée par une ballerine romantique. Comme Salomé, les danseuses qui l'incarnent sont représentées pieds nus – contrairement à la danseuse sur pointes qui souligne par là son élévation et sa spiritualité – comme dans les nombreuses estampes de *Salomé*, ou encore de *Sylvia* dans la danse bachique destinée à tromper le géant Orion. Dans ce dernier ballet, créé à l'Opéra de Paris en 1876, si Sylvia est certes une nymphe, c'est une nymphe païenne fondamentalement différente d'une sylphide ou d'une Willis (ill. 5 **[20]**). En effet Sylvia, loin de mourir au moindre contact charnel comme la Sylphide, se donnera au berger Aminta au troisième acte. Son destin n'est donc pas la virginité et la mort, comme ses consœurs romantiques.

L'habit fait la danse

C'est donc *in fine* par le costume endossé par la danseuse que le spectateur identifie quelle définition de la danse est promue par le chorégraphe. Cela n'a néanmoins pas toujours été le cas : dans *Le Prince de Salerne*, les danseurs sont simplement habillés comme leurs contemporains. Noverre regrette cet état de chose dans les *Lettres sur la danse*, en souhaitant un vêtement plus approprié à mettre en valeur le corps dansant : « J'aimerais mieux des draperies simples et légères, contrastées par les couleurs, et distribuées de façon à me laisser voir la taille du danseur. Je les voudrais légères, sans cependant que l'étoffe fût ménagée ; de beaux *plis*, de belles *masses*, voilà ce que je demande ; et l'extrémité de ces draperies voltigeant et prenant de nouvelles formes, à mesure que l'exécution deviendrait plus vive, une fuite agiterait la draperie dans des sens différents : la nature [22]. » Ainsi regrette-t-il que les danseuses

[19] T. Gautier, *op. cit.*, p. 77. Texte original publié dans *La Presse* du 24 septembre 1838
[20] *Ibid.*, p. 41. Texte original publié dans *La Presse* du 11 septembre 1837
[21] *Ibid.*, p. 42.
[22] J. G. Noverre, *op. cit.*, p. 136.

imitent la mode [23]. La situation se renverse complètement au siècle suivant, où la danseuse est immédiatement distincte de la diva, de l'actrice et *a fortiori* de la spectatrice par son tutu caractéristique. Aussi n'est-ce plus la danseuse qui s'inspire de la mode, mais cette dernière qui copie le costume de danse. À la création de *Giselle* à Paris en 1841, les caricaturistes se moquent des spectatrices arborant le chignon et les épaules tombantes propres à la position romantique de Carlotta Grisi. Au XX^e^ siècle, on songe aux robes de mariée des années 1950, en tout point semblables à un tutu romantique, comme celle dessinée par Givenchy et portée par Audrey Hepburn dans *Drôle de frimousse* en 1957.

L'identification de la danse à un costume particulier est telle que toute vraisemblance dramatique semble abandonnée, comme on le voit dans la gravure de 1890 du *Rêve*, ballet orientalisant de Blau censé se situer au Japon. La danseuse y porte son tutu, et *par-dessus*, un kimono. Tout se passe comme si sans tutu blanc – dans sa version longue romantique ou dans sa version courte classique – la danse n'était plus identifiable.

Et la danse contemporaine ?

Nous souhaiterions terminer sur la permanence de certaines de ces tensions dans la création chorégraphique actuelle. La danse contemporaine s'est par exemple rapprochée du théâtre contemporain. Ainsi en faisant parler ou crier ses danseurs sur scène en 1978 dans *Kontakthof*, Pina Bausch transgresse la convention classique du silence, mais poursuit l'interrogation de Noverre sur les rapports de la danse et de la comédie. En reprenant le même spectacle en 2000 avec des enfants, des adultes et des personnes âgées, la chorégraphe allemande dévoilait une corporéité dansante entre beauté juvénile et déformations de la vieillesse, proche de l'opposition entre grâce et monstruosité visible dans l'iconographie du XIX^e^ siècle. Jean-Claude Gallotta développait en 2006 une thématique similaire dans *Des gens qui dansent*. Quant à la sexualité, si elle est abordée de manière crue et directe par la danse contemporaine, ce n'est pas toujours sans référence aux ballets romantiques du XIX^e^ siècle. Ainsi dans *Pornographie des âmes*, en 2004, Dave St-Pierre ne montre plus la sexualité désincarnée et allégorisée d'un James, mais dévoile les tourments de l'âme dans son incarnation sexuelle. Il serait donc faux de penser que cet imaginaire de la danse est le propre d'une époque révolue, quand il continue de travailler les chorégraphes contemporains.

Liste des illustrations

[18] **1. « Les Willis », scène de *Giselle*, 1846-1848**
Lithographie de Michele Fanoli, d'après un tableau d'Auguste Gendron
BNF, bibliothèque-musée de l'Opéra, Estampes scènes *Giselle*

[22] **2. *Ballet du Prince de Salerne*, 1746**
BNF, bibliothèque-musée de l'Opéra, Estampe scène *Prince de Salerne*, n° 1

[21] **3. *Nisida*, vers 1848**
BNF, bibliothèque-musée de l'Opéra, Estampes scènes *Nisida*, n° 1

[19] **4. Pigal, *Danseur*, ca 1838**

[23] *Ibid.*, p. 179.

Lithographie de Bénard, dans *Métiers de Paris*, n° 10
BNF, bibliothèque-musée de l'Opéra, Estampes Danse caricature n° 130

[20] 5. Rita Sangalli dans le rôle de Sylvia, vers 1876
BNF, bibliothèque-musée de l'Opéra, Estampes scènes *Sylvia*, n° 2