

Être danseuse en Europe au XIX^e siècle

Emmanuelle DELATTRE-DESTEMBERG

RÉSUMÉ

Il s'agit ici d'apporter un éclairage nouveau sur la catégorie professionnelle des danseuses en tant que femme et travailleuse dans les théâtres et les salles de spectacle en Europe au XIX^e siècle. Les représentations des danseuses en vierge blanche monopolisent l'imaginaire social et dissimulent les difficultés auxquelles ces femmes, majoritairement d'origine modeste, doivent faire face.



Affiche pour une représentation de l'Américaine Loïe Fuller aux Folies-Bergère, 1897, par l'illustrateur Pal. Source : BnF/Gallica.



Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Lucile Grahn et Fanny Cerrito exécutant un pas de quatre le 12 juillet 1845. Lithographie d'Alfred E. Chalon, 1848. Source : BnF/Gallica.

Identités et circulations

Au ^{xix}^e siècle, les danseuses sont issues de milieux sociaux très hétérogènes. Une première catégorie rassemble les « enfants de la balle », ceux dont les parents sont déjà intégrés aux réseaux artistiques, et qui donnent parfois naissance à des dynasties tels que les Taglioni ou les Vestris que tous les théâtres européens accueillent aux ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles. En raison de la naissance des agences d'*impresarii* et de la libéralisation du secteur du spectacle, le poids des réseaux familiaux s'estompe même s'il persiste des fratries remarquables telles les sœurs Félicité et Lise Noblet qui se produisent à Paris et à Bruxelles, ou les frères Lucien et Marius Petipa, danseurs puis maîtres de ballet, en France et en Russie. Une seconde catégorie, la plus nombreuse, regroupe les enfants de milieux modestes et souvent urbains, pour lesquels la danse a pu être un espace d'apprentissage professionnel au même titre qu'un atelier de tissage ou d'une blanchisserie au sein desquels travaillaient souvent leurs parents. Mais, à la différence du monde ouvrier, le rêve de gravir les échelons de la société a pu motiver une carrière en danse. En réalité, rares sont les jeunes filles ayant percé dans ce métier.

Les conditions de travail des danseuses sont aussi difficiles que dans les autres secteurs de l'économie à la même époque. Dans le cadre des troupes subventionnées, à l'image du Ballet impérial de Saint-Pétersbourg, l'entraînement du matin, les répétitions de l'après-midi et les représentations du soir, imposent un rythme de travail très soutenu, parfois plus de quinze heures de travail quotidien, sans compter les bals donnés dans les théâtres ou les soirées privées où nombre de jeunes danseuses sont invitées comme faire-valoir. La faiblesse des appointements explique la recherche de compléments en nature ou en argent : être invitée à un souper de *fashionable* parisiens est aussi la promesse d'un bon dîner. Au sein des troupes, les salaires sont également irréguliers quand l'artiste n'est pas attaché.e à une compagnie ou à un théâtre à l'image du *King's Theatre* qui emploie les artistes au rythme des saisons théâtrales et des besoins de la programmation. Cela explique ainsi la polyvalence de certaines femmes, telle Marguerite-Antoinette Saqui (1786-1866) dite Madame Saqui d'abord

danseuse de corde, acrobate, puis directrice de théâtre, enseignante et metteur en scène. À la recherche de contrats, de cachets et de travail, les artistes de la danse sillonnent les routes d'Europe et partent parfois pour des contrées plus lointaines espérant, à défaut de consécration, des emplois bien rémunérés. C'est ainsi que des solistes partent en tournée en Amérique du Nord telle Carlotta Grisi (1819-1899) dans les années 1840. En Europe, des vedettes comme l'Italienne Marie Taglioni (1804-1884) ou l'Autrichienne Fanny Elssler (1810-1884) sont employées par des théâtres privés, comme à Londres ou à Vienne, pour une saison ou quelques représentations. Elles travaillent aussi pour des théâtres nationaux comme celui de l'Académie royale de musique de Paris, à même de financer la venue de ces vedettes. Dans les deux cas, le développement du vedettariat va de pair avec l'industrialisation des activités de spectacle.

De la ballerine à la danseuse de music-hall

Alors que les établissements de spectacles se multiplient, la danseuse romantique monopolise les représentations de la ballerine au milieu du XIX^e siècle. Figurée en blanc et pleine de grâce, la danseuse académique apparaît figée dans le temps, alors que les styles et les techniques évoluent rapidement. Originaires des cités italiennes, de villes françaises comme Paris, Bordeaux, Toulouse ou Marseille, du royaume de Belgique, d'Autriche, de Grande-Bretagne ou encore d'Espagne, les danseuses académiques connaissent une transformation de leur art : la danse devient plus technique avec l'apparition du chausson de pointe dans les années 1810-1820, mais aussi plus rapide dans l'exécution du bas de jambe, et plus spectaculaire grâce à des levers de jambes plus marqués.

Si l'âge d'or de la danseuse en tutu long et blanc se situe au tournant des années 1830-1840, d'autres types de danseuses travaillent dans les très nombreuses salles plus modestes des grandes capitales. Ces salles abritent des corps de ballet pour des types de spectacles variés comme les opérettes de Jacques Offenbach, qui mêlent théâtre, danse et chant. Dès les années 1860, en Angleterre, puis dans toute l'Europe, de nouveaux lieux de spectacles, les music-halls, voient le jour et se spécialisent dans les spectacles de danseuses sensuelles aux costumes libérés et aux jambes exhibées. Parmi ces lieux de divertissements moins élitistes, les Folies-Bergère à Paris voient passer des vedettes plus modernes comme l'Américaine Loïe Fuller (1862-1928), l'Espagnole Caroline Otero (1868-1965) ou la Française Émilienne d'Alençon (1869-1946).

Bon ou mauvais genre ?

Le regard moral qui pèse sur les danseuses comme sur les femmes de théâtre en général conditionne largement les représentations et l'imaginaire social auxquels elles sont attachées. Dans le monde de la danse académique, la marcheuse, une figurante de la danse, ou le simple coryphée est généalogiquement associé au rat d'Opéra dont la vertu a été volée au commencement de la puberté grâce à l'entremise d'une mère maquerelle. Aux yeux de ceux qui les scrutent ou écrivent à leurs propos, ces femmes constituent le petit peuple des théâtres et des objets de prédation, alors que, au sommet de la hiérarchie, trône la première danseuse qui incarne la figure de la pureté virginale. Ce lieu commun, largement diffusé dans la presse, la littérature ou l'iconographie, gomme la complexité des situations sociales, alimente les fantasmes de ceux qui viennent les regarder sur scène, et ne fait qu'ignorer une réalité économique : les danseuses sont avant tout des femmes au travail. L'itinéraire professionnel de vedettes telles l'Espagnole Antonia Mercé y Luque dit « La Argentina » ou l'Italienne Rita Sangalli montrent que les carrières sont contraintes par la quête de cachets dans les théâtres et salles de spectacle en Europe.

Mais que ce soit sur les scènes académiques ou dans les salles de music-hall, ces artistes connaissent un processus de professionnalisation de leur pratique. La reconnaissance du métier de danseuse s'élabore par la mise en place d'organisations professionnelles à l'image

de la création du syndicat des artistes chorégraphes de Paris en 1909 par madame Coschel. La presse de la fin du ^{xix}^e siècle permet également de mesurer cette inflexion : aux cancans portant sur les danseuses du Second Empire succèdent des reportages documentés sur leurs conditions de travail ou la rudesse de l'entraînement physique. Ils témoignent d'un changement de perception sociale des artistes de la danse dans toute l'Europe. La conscience d'appartenir à un groupe professionnel se manifeste également par l'apparition de mouvements sociaux comme la grève des danseuses de l'Opéra de Paris en 1912, lesquelles revendiquaient une augmentation des appointements et l'institutionnalisation d'un temps de pause au cours de la journée de travail.

Enfin, le milieu de la danse a connu un processus de féminisation durant le ^{xix}^e siècle. Jusque dans les années 1830-1840, des Italiens comme Auguste Vestris ou le Danois Auguste Bournonville occupaient le devant de la scène. Dans le dernier tiers du ^{xix}^e siècle, les rôles masculins sont plus rares dans les ballets et les danseurs moins nombreux. Les artistes masculins ne disparaissent pas, mais s'approprient des postes de pouvoir, tel Marius Petipa, maître des Ballets impériaux à Saint-Pétersbourg de 1869 à 1904, l'Italien Nicolas Guerra maître de ballet à Vienne (1896-1901) puis à Budapest (1902-1915), ou encore ceux qui prirent la direction d'une troupe, à l'image de Serge Diaghilev (1907-1929) et de sa brillante entreprise des Ballets russes.

Si, à la veille de la Première Guerre mondiale, les danseuses connaissent encore des formes de précarité économique et restent peu scolarisées, elles ont acquis un statut de danseuse professionnelle dont les compétences techniques et artistiques sont dorénavant reconnues.

BIBLIOGRAPHIE

« *Dance Studies*, genre et enjeux de l'histoire », *CLIO. Femmes, genre, histoire : Danser*, Claire Elizabeth (dir.), no 46, 2017, p. 161-188.

DAVIS, Tracy C., *Actresses as Working Women : Their Social Identity in Victorian Culture*, Londres/New York, Routledge, 1991.

DELATTRE-DESTEMBERG, Emmanuelle, *Penser la circulation des danseuses et danseurs : éléments pour une nouvelle géographie de la danse en Europe (fin ^{xviii}^e-1850)*, Nice, Presses universitaires de Nice, à paraître en 2021.

JARASSE, Bénédicte, *Les deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, CND, 2017.

YON, Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2010.

Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thematiques/les-arts-en-europe/femmes-et-arts-identite-creations-representations/etr-e-danseuse-en-europe-au-xixe-siecle>