

Ouvrage publié
avec le soutien du Centre National du Livre

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER

COMITÉ DE LECTURE

Patrick BERTHIER, François BRUNET, Françoise COURT-PÉREZ, Anne GEISLER,
Marie-Hélène GIRARD, Alain GUYOT, Claudine LACOSTE, Martine LAVAUD, Alain
MONTANDON, Marie-Claude SCHAPIRA, Paolo TORTONESE, Peter WHYTE

Pour une éventuelle publication dans le numéro de l'année en cours, les articles doivent être adressés avant le 31 mars à Martine.Lavaud@paris-sorbonne.fr. Ils sont ensuite anonymés avant d'être soumis à l'appréciation de deux membres du comité de lecture.

En couverture : Photomontage M. Lavaud.
Théophile Gautier, portrait par Nadar (détail), 1855, BNF

© Société Théophile Gautier
Université Paul Valéry, Route de Mende
34199 Montpellier cedex 5

Diffusion/distribution *Pollen*

ISBN : 978-2-35371-043-0 ISSN : 0221-7945

« *Gautier et les arts de la danse* »
Actes du colloque international de Montpellier III,
11-12 juin 2009

N° 31

ANNÉE 2009

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : Pierre LAUBRIET

Présidente : Claudine LACOSTE

Vice-Présidents : Alain MONTANDON et Marie-Claude SCHAPIRA

Secrétaire général : François BRUNET

Secrétaire générale adjointe : Martine LAVAUD

COMITÉ D'HONNEUR

Wolfgang DROST, Ilse LIPSCHUTZ †, Cecilia RIZZA,
Claude-Marie SENNINGER, Marcel VOISIN, Peter WHYTE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Robert BAUDRY, François BRUNET, Françoise COURT-PEREZ,
Peter EDWARDS, Jean-Claude FIZAINE, Anne GEISLER-SZMULEWICZ,
Claudine LACOSTE, Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Martine LAVAUD,
Sylvain LEDDA, Alain MONTANDON, Sarga MOUSSA, Paul NICIER,
Marie-Claude SCHAPIRA, Paolo TORTONESE

Siège social : Université Paul Valéry, Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5 – France

Compte courant postal : 2003. 96T – Centre de Montpellier

*Toute correspondance (abonnement, informations, articles, etc.)
est à adresser à :*

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER, Université Paul Valéry,
Route de Mende, 34199 Montpellier Cedex 5
Site internet : <http://www.theophilegautier.net>

SOMMAIRE

Avant-propos

par Martine LAVAUD..... 9

Introduction

par Corinne SAMINADAYAR-PERRIN [Université Montpellier III –
R.I.R.R.A. 21] 9

I. LE BALLET, UN ART TOTAL ?

Théophile Gautier et les arts de la danse :

« des rêves de poète pris au sérieux »

par Corinne SAMINADAYAR-PERRIN..... 10

« Une musique que l'on regarde » :

le ballet comme synesthésie des arts dans les textes de critique
théâtrale de Gautier

par Giovanna Bellati [Université de Modène]..... 19

Gautier, le corps dansant et l'objet, ou l'esprit de la matière

par Olivier BARA [Université de Lyon II / UMR LIRE]..... 43

La danse au cabinet d'anatomie : Gautier, critique des corps

par Martine LAVAUD 59

Gautier face au corps du danseur

par Patrick BERTHIER [Université de Nantes /

Centre TLI – MMA]..... 79

Gautier, la danse et l'art du costume

par Anne GEISLER-SZMULEWICZ [Université d'Evry] 97

II. LE TRIOMPHE DE *GISELLE*

La réception de *La Sylphide*

par Sylvie Vielledent [Université Paris VII – Equipe

« littérature et civilisation du XIX^e siècle »]..... 115

Giselle, du livret à la scène ou l'érotisme de l'âme
par Sylvie JACQ-MIOCHE [Ecole de danse de l'Opéra
national de Paris] 127

Du Palmier et de la Willi
par Delphine DEMONT [diplômée de Paris IV Sorbonne
et du Conservatoire supérieur de musique et de danse de Paris]
et Wilfride Piollet [professeur au Conservatoire supérieur
de musique et de danse de Paris]..... 127

Poésie chorégraphique du ballet blanc dans *Giselle*
par Nathalie PONGL..... 127

Arcadie et « ballet blanc » : réminiscences grecques dans *Giselle*
par Marie TSOUTSOURA [Université Ionienne]..... 127

Trahir fidèlement. *Giselle* de la France à l'Italie (1842-1866)
par Elena CERVELLATI [Université de Bologne]..... 127

III. ECRIRE, DANSER

***Les Beautés de l'Opéra* : de la féerie chorégraphique au
merveilleux littéraire**
par Bénédicte JARRASSE [Université de Strasbourg] 145

**La « muse cosmopolite » :
l'héroïne romantique et le rêve de la féminité dans les ballets
orientaux**
par Laura COLOMBO [Université de Vérone]..... 165

***Spirite* : quand la danse réinvente la littérature**
par Cristiano MERLO [Université I.U.L.M. / Milan]..... 145

Spirite, sœur jumelle de *Giselle*, ou la danseuse au miroir
par Marie-Charlotte ZANOTTI [Université Lille III]..... 145

**Danses mortelles et macabres : corporalité et séduction fatale
dans l'œuvre de Théophile Gautier**
par Elena ANASTASAKI [Université ouverte hellénique – Ecole des
Beaux-arts d'Athènes]..... 145

Gautier, la danse et la rêverie méditerranéenne
par Marcel VOISIN [professeur honoraire à l'Université Lille de
Bruxelles]..... 183

Apollien ou dyonisien ?
par François BRUNET [Université Montpellier III]..... 183

**La vie et l'art comme une danse : lecture nietzschéenne
de *La Cafetière* de Gautier**
par Cynthia HARVEY [Université de Chicoutimi, Québec]..... 183

ÉMAUX ET CAMÉES
[APRÈS-MIDI D'ÉTUDE DU 21 NOVEMBRE 2009, MAISON DE BALZAC]

Inès de Las Sierras
par François BRUNET [Université Montpellier III –
R.I.R.R.A. 21]..... 183

**Plus qu'une « coquetterie posthume » :
Matérialité et individualité, les multiples fonctions des objets dans
*Émaux et Camées***
par Elena ANASTASAKI 211

Émaux et Camées : visages de la mort
par Sylvain LEDDA [Université de Rouen – CEREDI]..... 183

Coquetterie métaphysique
par Vincent VIVÈS [Université d'Aix-en-Provence]..... 183

COMPTES RENDUS / BIBLIOGRAPHIE 323

INFORMATIONS 327

BULLETIN D'ADHÉSION 329

Avant-propos

par Martine LAVAUD

Le Docteur.

Vous êtes bien un corps, j'en conviens.

Pierrot.

C'est heureux !

[Théophile GAUTIER, *Pierrot posthume*, 1847]

« Une lueur se répandit dans sa chambre, dont les murs devinrent transparents, et qui s'ouvrit comme un temple hypèthre, laissant voir à une immense profondeur, non pas le ciel qui arrête les yeux humains, mais le ciel pénétrable aux seuls yeux des voyants¹. »

« Qu'on aille là-haut me chercher mon grand couteau à manche d'ivoire ; je te fendrai cruellement le ventre et, après avoir enroulé tes entrailles, je les tirerai avec lenteur jusqu'au fond du jardin² !... »

Ces deux phrases sont bien du même homme. D'un côté Gautier le rabelaisien « hénaurme », qui dut sur ce point s'entendre avec Flaubert, le poids du corps, l'indigestion du chat de Fracasse ou de Mademoiselle Dafné ; de l'autre les lueurs platoniciennes de Spirite, l'arrêt de l'admiration et de l'amour au seuil de l'incarnation et de la chair. Chez l'un et l'autre, l'obsession de la mort ; c'est Matamore s'éteignant de maigreur ; ou réciproquement le chat autrefois maigre étouffant d'indigestion. En-deça, ou au-delà, ici-bas, ou là-bas : l'œuvre de Gautier raconte bien la fragilité, l'état précaire de l'incarnation du Beau, de cet esprit de la matière dont l'Art poursuit la quête. Une quête dont le présent volume propose deux approches : celle des arts de la danse, avec les actes d'un important colloque mis sur pied en juin 2009 par Corinne Saminadayar-Perrin à partir d'une idée originale de François Brunet (dont un ouvrage sur la

danse paraîtra bientôt chez Champion) ; et celle de la poésie, en particulier d' *Emaux et camées*, qu'une demi-journée d'études organisée à la Maison de Balzac, en novembre 2008, a permis de reconsidérer.

Parmi les arts admirés par Gautier, la danse occupe une place privilégiée. Art du corps spiritualisé par le langage musical, purifié du bavardage humain, absorbé dans l'éternité du présent, et cependant rompu aux tortures d'une discipline physique quotidienne, la danse pose bien, en effet, la question ambiguë de la contrainte. S'il ne s'agit pas de faire crier le corps, de le tordre en des macérations sans fin qui sentent trop leur christianisme (du moins selon la mauvaise acception que Gautier parfois en retient), l'œuvre ne saurait cependant s'en passer, car il en est des textes comme des organismes : il y a une hygiène du texte, une nécessité de l'exercice que chante également « L'Art » d' *Emaux et Camées*, rompu à la discipline régulière du débit octosyllabique.

C'est en cela, notamment, que les deux grandes parties de ce nouveau volume se parlent et se répondent. Elles posent également la question du « format » de l'œuvre, ampleur de l'espace scénique où le corps se déploie, ou inversement exigüité de l'espace octosyllabique où les phrases entrent au chausse-pied. Ode ou odelette. Rappelons-nous qu'à ses débuts, en 1831, Gautier composa une grande ode, « Notre-Dame », une cathédrale de vingt-sept sixains, tandis qu'à la même période Nerval composait son odelette « Notre-Dame de Paris », tout entière contenue dans deux sixains d'alexandrins. Il n'est pas anodin de constater que l'immensité de sa première cathédrale s'est muée en « Château du souvenir » (1863) : à l'utopie du poème-cathédrale, forme-sens et affirmation de la sacralité poétique, a succédé finalement le musée dont l'architecture ouverte abrite des collections poétiques *a priori* plus modestes, les émaux et les camées, mais en réalité plus rompues aux exercices de barre poétique.

D'où cette analogie fréquemment cultivée par Gautier (entre autres) : la poésie est à la prose ce que la danse est à la poésie. Rien d'étonnant, donc, à ce que son discours critique croise l'une et l'autre, par exemple lorsqu'il évoque l'œuvre de Banville :

Les *Odes funambulesques* dansent sur la corde avec ou sans balancier, montrant l'étroite semelle frottée de blanc d'Espagne de leurs brodequins et se livrant au-dessus des têtes de la foule à des exercices prodigieux au milieu d'un fourmillement de clinquant et de paillettes, et quelquefois elles font des cabrioles si hautes, qu'elles vont se perdre dans les étoiles³.

La poésie, c'est bien cette organisation du mouvement et du rythme dont les difficultés vaincues, comme celles de la danse, touchent à la quintessence de l'art, soit « le moyen de surmonter les obstacles que la nature oppose à la cristallisation de la pensée »⁴.

NOTES

1. *Spirite*, in Théophile Gautier, *Œuvre narrative*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 2002, p. 1230.

2. Th. GAUTIER, cité par Emile Bergerat dans ses *Entretiens, souvenirs et correspondance*, « Quatrième entretien », Charpentier, 1879, p. 121.

3. *Progrès de la poésie française*, Charpentier, 1884, p. 304-305.

4. « Excellence de la poésie », *La Charte de 1830* du 16 janvier 1837.

Introduction

Théophile Gautier, poète de la danse

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

« J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre
à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse. »

Arthur RIMBAUD, *Illuminations*, « Phrases »

HISTOIRE D'UNE FASCINATION

En 1847, Baudelaire écrivait dans *La Fanfarlo* ces lignes inspirées autant que prémonitoires : « Chez nous, l'on méprise trop l'art de la danse, cela soit dit en passant. Tous les grands peuples, d'abord ceux du monde antique, ceux de l'Inde et de l'Arabie, l'ont cultivée à l'égal de la poésie. La danse est autant au-dessus de la musique, pour certaines organisations païennes toutefois, que le visible et le créé sont au-dessus de l'invisible et de l'incréd. – Ceux-là seuls peuvent me comprendre à qui la musique donne des idées de peinture. – La danse peut révéler tout ce que la musique recèle de mystérieux, et elle a de plus le mérite d'être humaine et palpable. La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement¹. » Ce vibrant éloge résume les mystérieuses et profondes parentés qui, pour beaucoup d'écrivains du XIX^e siècle, lient la danse, la littérature et la pensée. Ceux pour qui « le Christ n'est pas venu » y voient à la fois une exemplaire inscription de l'idéal dans le palpable, une allégorie vivante de l'écriture et une figuration symbolique de la quête artistique.

Pareil investissement esthétique et philosophique de la réflexion sur la danse, caractéristique de notre modernité, est né d'une révolution majeure dans l'art chorégraphique ; l'invention et le triomphe

du ballet romantique, autour de 1830, consacre l'apothéose de la danseuse-étoile : « Affranchie du corps de ballet, isolée, la danseuse-étoile surgit alors comme une fée. tre d'exception, déchiré entre ses aspirations à l'envol et la réalité de sa chute, elle offre un schème nouveau de pensée aux écrivains et, dans son splendide isolement, paraît tendre un miroir aux poètes². » Portrait de l'artiste en danseur, donc : l'image métaphorise sa vocation d'enchanteur, arrachant son vol aérien aux servitudes de la pesanteur. Au-delà de ce processus premier d'identification, le schème fondateur du ballet romantique depuis *La Sylphide*, le désir qu'inspire l'idéal et le rêve de son impossible fusion harmonieuse avec le réel, renvoie à l'artiste une image sublimée de sa propre entreprise esthétique. Quant au mouvement pur de la danseuse, détaché de toute contingence comme de toute application pragmatique, il présente d'indéniables affinités avec l'écriture poétique. Autant de réflexions qui trouveront à la fin du siècle leur plein épanouissement³.

14- Sous la monarchie de Juillet et le second Empire, Théophile Gautier, balletomane convaincu, adorateur passionné de Carlotta Grisi et auteur de nombreux livrets, fut indéniablement l'un de ceux qui s'intéressèrent le plus à ce qu'il appelait volontiers « la littérature des jambes »⁴. Les récentes avancées de la recherche, avec notamment les travaux fondateurs d'Hélène Laplace-Claverie, tout comme la grande entreprise éditoriale des *Œuvres complètes* de Gautier aux éditions Champion, ont permis de redécouvrir l'originalité et la richesse de la réflexion menée par l'écrivain sur les spectacles chorégraphiques.

Toute sa vie, Gautier écrivit « pour la danse »⁵, dans tous les sens du terme. Critique, il défendit dans ses feuilletons la dignité d'un art qui souffrait alors d'un fort déficit de légitimité ; alors que beaucoup de contemporains voyaient dans le ballet un commode prétexte pour l'exhibition de nudités complaisantes, le feuilletoniste insiste sur le statut d'*artiste* à part entière de la danseuse – laquelle n'est jamais, à ses yeux, une simple interprète. Sans être un spécialiste au sens moderne du terme, il sut saisir et rendre sensible la maîtrise technique qui, seule, autorise la transfiguration de la femme en sylphide, et du corps en œuvre d'art. En témoigne l'article intitulé « Le Rat »

que Gautier composa pour l' « Encyclopédie morale du XIX^e siècle » lancée par Léon Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes*. La grâce, le charme, l'aérienne légèreté des futures étoiles ont pour prix un travail acharné, qui rappelle quelque peu celui dont le poète parnassien tire les plus beaux effets de son art : « La danseuse est comme Appelle, elle doit dire *nulla dies sine linea* ; si elle reste un jour sans travailler le lendemain ses jambes sont prises, les articulations ne jouent pas si facilement, il lui faut une leçon double pour se remettre ; depuis l'âge de sept ou huit ans, elle fait tous les jours les mêmes exercices. Pour danser passablement, il faut dix ans d'un travail non interrompu⁶. » *Nulla dies sine linea* : on aura reconnu la devise que Zola fit inscrire dans son cabinet de travail ; la formule emblématise aussi la malédiction des servitudes journalistiques dont Gautier fut presque toute sa vie l'esclave⁷. Sur les planches comme sur le papier, la fantaisie la plus onirique (la plus poétique) naît certes d'une élection et d'un don inné, mais aussi d'un labeur inlassable au service de l'émerveillement du public. Au-delà de ces réflexions sur le rôle de la danseuse-étoile comme médiatrice participant de l'idéal, c'est le ballet tout entier que Gautier définit comme un genre spécifique (c'est

- 15
là encore une position originale sous la monarchie de Juillet et le second Empire) : un genre flexible, inventif, dont les potentialités esthétiques sont non négligeables, et sans doute l'un des plus suggestifs des spectacles qu'offrent les scènes contemporaines.

C'est cet enthousiasme jamais démenti qui, dès 1837-1838, amena Gautier à envisager une carrière de librettiste⁸, conçue comme le prolongement naturel de ses activités de poète, d'artiste et de critique. Car, d'emblée, l'écrivain s'est montré soucieux de d'investir dans la composition de ses ballets toutes ses qualités d'écrivain. Choix là encore original et précurseur – d'autant plus que le feuilletoniste, pourfendeur attiré des vaudevilles pitoyables et des spectacles ratés, prenait des risques en s'exposant à son tour comme auteur de *Giselle* ou de *La Péri*... D'ailleurs, en la matière, même un triomphe ne pouvait apporter grand-chose au capital symbolique d'un écrivain déjà reconnu ; un poète intègre, un chevalier de l'art pour l'art n'avait rien à gagner à attacher son nom à une œuvre de pur divertissement : « Pour un poète, [un] succès chorégraphique ne laisse pas que d'être humiliant⁹. » C'est pourtant toute sa conscience

d'artiste que Gautier mobilisa pour créer les treize livrets dont il fut l'auteur, ouvrant ainsi une prestigieuse tradition : « À la différence de ses confrères, Gautier avait refusé de n'être qu'un *faiseur*, capable de brocher en un tournemain des arguments stéréotypés. Il voulait "écrire pour les jambes" en sa qualité de *poète*, sans rien abjurer de ses ambitions littéraires [...]. Or c'est précisément cette leçon qu'allaient retenir des auteurs aussi différents que Jean Cocteau et Paul Claudel, Jacques Prévert et Jean Genet, Louis-Ferdinand Céline et Pascal Quignard. Fiers de n'être ni des librettistes professionnels, ni des fabricants de scénarios, ni des spécialistes de la danse, ils allaient essayer – chacun à leur manière – de reprendre le flambeau jadis allumé par l'auteur de *Giselle*¹⁰. »

16- La contribution de Théophile Gautier à l'histoire du genre chorégraphique s'avère déterminante. Au-delà du succès de *Giselle*, qui ne s'est jamais démenti sur les scènes du monde entier (au moment même où nous écrivons ces lignes, l'Opéra de Paris ouvre sa saison 2009 avec ce ballet-phare...), l'apport décisif de Gautier, comme critique et comme créateur, tient à l'obstination avec laquelle il a voulu expérimenter le potentiel alors inexploré que recèlent les arts chorégraphiques ; l'un des premiers, il a su voir dans la danse, en soi et pour soi, l'essentiel du spectacle, au détriment des supports narratif et musical volontiers privilégiés par les contemporains¹¹. On songe aux réflexions célèbres de Mallarmé : « À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis et d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil de scribe¹². »

PERSPECTIVES CROISÉES

Fascinant par l'universalité de ses modes d'expression et l'immédiateté de sa présence plastique, le ballet constitue, pour Gautier, le lieu d'une expérience esthétique exceptionnelle, d'inspiration plato-

nicienne : la danse réalise, dans son mouvement fugace, à la fois la spiritualisation de la matière et l'incarnation de la pensée. Se dessine l'utopie d'un spectacle total, capable de donner forme à l'idée mais aussi de révéler la splendeur de l'immanence.

Par son hybridité constitutive et son matérialisme exacerbé, qui en font pour les contemporains un genre secondaire, le ballet ouvre au critique un espace privilégié pour rêver un ressourcement de la dramaturgie et un renouvellement des formes d'expression théâtrales, tout en déployant sur les planches une philosophie de l'art en acte : Corinne Saminadayar-Perrin analyse l'interaction permanente, chez Gautier, de la réflexion sur la danse et de la méditation sur les pouvoirs de l'artiste. Cette méditation puise sa richesse dans la nature synesthésique de l'art chorégraphique : musique que l'on regarde, la danse est tout à la fois, comme le montre Giovanna Bellati, rêve palpable et poésie matérialisée, concentré de correspondances et métaphore objectivée. Car le feuilletoniste revendique hautement le caractère païen, primitiviste et matériel du ballet, où l'esprit s'incarne dans l'immanence et se révèle par la forme : c'est ce qui en fait le mystère et l'attrait, mais aussi le lieu privilégié d'une tension oxymorique, spectaculairement exacerbée et magnifiquement irrésolue, entre le figuratif et le symbolique, le narratif et le poétique, le fini et l'infini – la danse ouvrant sur une « utopie de l'indivision », pour reprendre l'expression suggestive d'Olivier Bara.

Métamorphosé et transcendé par le travail de l'art, le corps dansant incarne la miraculeuse interpénétration du réel et de l'idéal. C'est une véritable « métaphysique des corps » que Martine Lavaud nous invite à lire dans la critique chorégraphique de Gautier ; le corps en gloire de la danseuse rachète la malédiction que le christianisme a jetée sur les splendeurs de la chair : l'harmonie quasi animale des corps dansants sublime la force en harmonie, cependant que l'art du mouvement maîtrisé exalte un érotisme sans culpabilité – pure épiphanie de la beauté, le ballet révèle l'âme à travers le corps, et l'idéal à travers l'opacité de la matière. D'où l'importance que le critique prête à la perfection des formes chez l'artiste – et le discrédit jeté sur la danse masculine, à une époque où par ailleurs les danseurs se voient réduits à un rôle de plus en plus marginal : Patrick Berthier nous fait visiter une véritable galerie de caricatures (musée des hor-

reurs ?), où les malheureux compagnons des vaporeuses sylphides exhibent leurs gros mollets et leur solide charpente d'Hercules de foire ; seul le talent comique, à en croire le feuilletoniste, peut sauver un danseur du ridicule – il faudra attendre l'éloge de l'aérien Perrot pour voir Gautier adoucir quelque peu ses commentaires mordants. Autre conséquence de cette primauté accordée à la grâce physique de la danseuse : le goût pour le costume. L'attrait pour les « chiffons », que Gautier partageait avec sa grande amie Delphine de Girardin, trouve dans la critique chorégraphique toute sa portée esthétique : c'est en mémorialiste et en civilisateur que le feuilletoniste, rappelle Anne Geisler, aborde cette délicate (et délicieuse) question, le luxe et le souci de la « couleur locale » des costumes transformant, en une harmonieuse métamorphose, le corps de la danseuse en objet esthétique à part entière.

La réflexion que développe Gautier sur l'art du ballet transfigure ce qui, pour beaucoup de ses contemporains, n'était qu'un simple spectacle de divertissement : ce qui est en jeu sur scène, c'est la possibilité même de rendre compréhensible et partageable un idéal de beauté inaccessible non seulement aux sens, mais aussi au logos. On comprend dès lors pourquoi le poète envisage très tôt de passer du pôle de la critique au pôle de la création, avec l'œuvre mémorable qui assura du même coup le triomphe de son auteur et l'apothéose du ballet romantique : *Giselle*.

Cette apothéose n'est pas un commencement : l'ère du ballet romantique s'est ouverte neuf ans plus tôt, lorsque Taglioni crée à l'Opéra de Paris *La Sylphide*, avec sa fille Marie dans le rôle-titre. La réception globalement enthousiaste mais quelque peu contrastée de ce spectacle, analysée par Sylvie Vielledent, montre que, au-delà des réserves formulées à l'encontre du livret voire de l'interprète principale, le débat s'est rapidement centré sur la portée et les enjeux de la révolution romantique qui s'affirmait ainsi dans le domaine des arts chorégraphiques. Nombreux sont les liens entre *La Sylphide* et *Giselle*, dans la thématique comme dans la structure (opposition entre un acte paysan et pittoresque, et un acte fantastique peuplé de créatures surnaturelles). Mais l'extraordinaire succès, jamais démenti depuis, du ballet de Gautier est dû à l'extraordinaire cohésion entre

les brillantes réussites de la scénographie et de la chorégraphie (avec notamment l'usage des pointes), et les données mythologiques, littéraires et philosophiques du livret ainsi rendues visibles et lisibles : Sylvie Jacq-Mioche rend sensible cette transmutation du symbolique en un langage purement plastique et formel. Le célèbre décor du deuxième acte, restitué d'après la maquette originale par Delphine Demont et Wilfride Piollet, apparaît notamment comme très audacieux, tant par sa richesse suggestive que par l'organisation de l'espace qu'il met en œuvre : dans son foisonnement et son incongruité mêmes, la forêt où dansent les Willis est à l'image de la multiplicité de lectures que suggère l'œuvre.

Rien d'étonnant à ce que ce décor spectaculaire ait marqué le public : avec *Giselle*, Gautier invente la poétique du « ballet blanc » (la Sylphide, rappelle opportunément Nathalie Pongi, était vêtue de bleu pâle), une poétique très romantique d'inspiration, où la mélancolie se transfigure en une forme paradoxale d'érotisme spirituel. La richesse symbolique de la légende des Willis tient également à la relecture et au réinvestissement de certaines figures clés de la mythologie grecque, avec par exemple l'histoire des Aglaurides dont Marie Tsoutsoura explicite la probable influence : le blanc idéal incarnerait le côté nocturne, spectral, du fantastique archéologique à l'œuvre dans maintes nouvelles « à l'antique » de Gautier, ce jusque dans *Spirite*, ultime incarnation littéraire de Carlotta. La complexité des significations mises en œuvre dans le ballet explique à la fois son succès et les multiples transformations que détecte Elena Cervellati lorsqu'elle étudie ses diverses traductions et adaptations en Italie, immédiatement après son triomphe en France : ces phénomènes d'assimilation, propres aux transferts culturels, désignent, par contraste et en creux, ce qui fait de *Giselle* une œuvre-phare du romantisme chorégraphique européen.

Le triomphe de *Giselle* en a fait, d'emblée, le symbole de la révolution romantique dans l'art du ballet. Au-delà des raisons esthétiques qui justifient cette épiphanie, l'engouement suscité par l'œuvre s'explique par sa dimension essentiellement réflexive : l'histoire de la jeune fille devenue Willis interroge l'art et la condition du danseur, tout en métaphorisant l'aspiration à l'idéal inséparable de la

vocation poétique. Cette dimension métalittéraire, explicitement thématisée dans *Giselle*, est au cœur des méditations que les spectacles chorégraphiques inspirent à Gautier : à ses yeux, la danse suggère autant qu'elle figure une méditation sur le statut de l'artiste et les conditions d'exercice de sa création. Ce qui explique que la rêverie chorégraphique s'investisse volontiers dans l'écriture, à qui elle sert à la fois de sujet et de modèle.

Le recueil des *Beautés de l'Opéra*, que Bénédicte Jarrasse nous permet de redécouvrir, emblématise cette transmutation de la féerie du ballet en poétique du merveilleux, de la rêverie, mais aussi de la fantaisie. La célébration de la danseuse-étoile est au cœur de cette recreation de la danse par l'écriture : la « légende dorée » des reines de l'Opéra ajoute son aura à leur glorieuse métamorphose en divinités de la scène. Rien d'étonnant à cette focalisation sur la ballerine, qui emblématise doublement les qualités de l'héroïne romantique qu'elle représente comme personnage et incarne comme artiste : Laura Colombo a pu voir dans les ballets « orientaux » de Gautier un prolongement et une inflexion de cet imaginaire de la féminité, où le corps dansant, dans sa chasteté érotique, devient âme visible et désir spiritualisé.

On comprend dès lors que la réflexion entamée dans la composition des livrets, tout comme dans les articles du feuilletoniste, se poursuive et se radicalise dans et par l'écriture littéraire. Ainsi Spirite, dans son évanescence immatérielle, semble-t-elle, suggère Cristiano Merlo, surgir de quelque ballet blanc dont elle résume l'impalpable idéalité, nouvelle Syphide venue guider Guy de Malivert dans son voyage initiatique vers l'extra-monde. Sœur jumelle de Giselle (et de Carlotta), comme le rappelle Marie-Charlotte Zanotti, Spirite incarne paradoxalement une Idée de beauté d'inspiration platonicienne, de même que « l'interprétation de Carlotta est avant tout une danse de l'âme » : comme le ballet, le récit est un miroir où se donne à lire une réflexion esthétique.

Actualisation du désir, promesse de bonheur, échappée vers l'impossible, le spectacle de la danse a quelque chose de la séduction fatale qu'exerce l'au-delà : c'est cet enchantement à la fois macabre et envoûtant qu'analyse Elena Anastasaki. A cet aspect nocturne, spectral, du ballet des ombres répond symétriquement l'imaginaire

solitaire que Gautier associe également, et passionnément, aux arts chorégraphiques ; Marcel Voisin montre comment la rêverie aérienne s'allie à l'éclat méditerranéen pour faire naître cet idéal enchanteur qu'est la danseuse espagnole ou orientale. Les fictions littéraires de la danse croisent ainsi l'écriture des ballets pour esquisser une esthétique qui vaut aussi comme éthique : danser sa vie, comme le fait le héros de *La Cafetière* avec la belle Angela, promet une plénitude dont la seule évocation, par le désir ou la mémoire, suffit à transfigurer l'existence, dans un mouvement de libération quasi nietzschéen qu'évoque Cynthia Harvey.

« La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie¹³. » En opposant à la prose de la marche la poésie de la danse, Paul Valéry reprend et prolonge certaines des intuitions les plus pénétrantes du « poète impeccable » que célébrait Baudelaire. À cette réserve près que la danse, pour Gautier, n'évoque pas seulement, par son formalisme matérialiste, l'autotélisme hautain de l'art pour l'art : les spectacles chorégraphiques renvoient aussi à une philosophie esthétique et à une pensée de la création qu'ils représentent tout autant qu'ils la réalisent. La danse est le miroir magique où l'artiste peut contempler, dans sa miraculeuse présence, la figure palpable et animée de l'idéal.

NOTES

1. Charles BAUDELAIRE, *La Fanfarlo, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, I, p. 573.

2. Guy DUCREY, « Littérature et danse », *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Anne TOMICHE et Karl ZIEGLER éd., Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 102-103. Cet article offre une excellente mise au point sur les récentes avancées de la recherche dans ce domaine, depuis l'essai fondateur de Jean STAROBINSKI *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970) et les entreprises novatrices engagées dans les années 1990, notamment à l'initiative d'Alain MONTANDON.

3. On renverra à la magistrale étude de G. DUCREY, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Champion, 1996.
4. L'expression apparaît dans les feuillets de *La Presse* des 11 septembre 1837 et 24 septembre 1838.
5. La formule reprend le titre du beau livre d'Hélène LAPLACE-CLAVERIE, *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau*, Champion, 2001.
6. Théophile GAUTIER, « Le Rat », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle* [Léon Curmer, 1843], Omnibus-La Découverte, 2004, tome 2, pp. 392-393.
7. Sur cette question, on consultera *Le cothurne étroit du journalisme. Théophile Gautier et la contrainte médiatique*, Martine Lavaud et Marie-Eve Thérenty dir., *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 30, 2008.
8. Transporté d'admiration pour Fanny Elssler, Gautier composa à cette date un premier livret, *Cléopâtre*, refusé par l'Académie de musique et aujourd'hui perdu (la nouvelle *Une nuit de Cléopâtre* est une version narrative de ce projet avorté).
9. T. GAUTIER, lettre à Armand Baschet, 1851, *Correspondance générale*, Genève, Droz, 1989, tome IV, p. 405.
10. H. LAPLACE-CLAVERIE, « Introduction » aux *Œuvres complètes* de Théophile Gautier, section III, *Théâtre et ballets*, Champion, 2003, pp. 66-67.
11. Même si, il faut l'avouer, les convictions de Gautier sur la question furent fluctuantes – ce qui, paradoxalement, lui a permis de fonder une double tradition : « Celui qui était parvenu à synthétiser les apports du ballet romantique en trouvant un point d'équilibre entre l'anecdotique et le formel, entre la beauté du geste et l'intérêt de l'action, fut en effet revendiqué comme un modèle à la fois par certains tenants de la danse abstraite et par les défenseurs du ballet narratif. » (*Ibid.*, p. 67).
12. Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *Crayonné au théâtre*, Divagations, *Poésie / Gallimard*, 1976, p. 192-193.
13. Paul VALÉRY, « Poésie et pensée abstraite », *Variété V*, Paris, Nrf Gallimard, 1944, p. 150.

I. LE BALLET, UN ART TOTAL ?

Théophile Gautier et les arts de la danse :

« des rêves de poète pris au sérieux »

Corinne SAMINADAYAR - PERRIN

« Voilà bien des soins et des peines pour ce passe-temps futile qu'on appelle un ballet, et qui n'est pas même de la littérature. »

[Théophile GAUTIER, *La Presse*, 4 février 1839]

La danse constitue, pour les contemporains de Gautier, un art secondaire, à double titre. D'une part, même lorsqu'il se produit sur une grande scène comme l'Opéra, le ballet reste dans une position subalterne, tributaire de la musique et du livret – rappelons d'ailleurs que, jusqu'à la fin du siècle, c'est l'auteur du livret qu'on considère juridiquement comme auteur du spectacle, et qui touche les droits afférents. Le discours critique consacré aux spectacles de danse, remarquablement analysé par Hélène Laplace-Clavier¹, reflète bien cette marginalité où se trouve relégué l'art chorégraphique proprement dit : si l'analyse s'attache, parfois très longuement, à résumer l'argument dramaturgique et à rendre compte de sa traduction scénique, si la musique donne lieu à quelques commentaires d'ailleurs plus succincts, la danse en elle-même inspire peu de réflexions, souvent plus centrées sur le style, le jeu et les qualités physiques de l'interprète que sur ses performances techniques ou l'originalité de la chorégraphie mise en œuvre.

D'autre part, certaines caractéristiques propres au ballet – le goût pour les décors spectaculaires ou les effets spéciaux, le chatolement des costumes piquants, l'inspiration clairement mélodramatique ou romanesque de certains livrets – en font un art tout « matériel », souffrant d'un fort déficit de légitimité dans une hiérarchie esthétique de tradition logocentrique, privilégiant les genres nobles que

sont les théâtres tragique et lyrique ; à quoi s'ajoutent les divers usages de la danse sur les scènes secondaires – alors que Fanny Elssler triomphe à l'Opéra en dansant la cachucha², Florine et Coralie, dans *Illusions perdues*, remportent les suffrages du public par un boléro fort piquant, révélant de « triomphants bas rouges à coins verts » – comme le souligne l'article de Lucien, « les jambes de ces deux filles semblaient avoir plus d'esprit que l'auteur »... d'où une clause sans équivoque : « Quant aux deux actrices, elles ont dansé le fameux boléro de Séville [...] que la censure a permis, malgré la dangereuse lascivité des poses. Ce boléro suffit à attirer tous les vieillards qui ne savent pas que faire de leur reste d'amour, et j'ai la charité de les avertir de tenir le verre de leur lorgnette très limpide³. » Bref, un dévoiement bien troublant (et combien fréquent) de cette « littérature pour les jambes » (Gautier affectionne cette expression qu'il emploie à plusieurs reprises), toujours menacée de devenir prétexte à exhibitions lascives et postures affriolantes que même le public hypocritement respectable de l'Opéra affectionne⁴ – la vogue des cafés-concerts et des « pièces à femmes », sous le second Empire, ne faisant qu'accentuer cette tendance.

26-

Malgré ce discrédit qu'il reconnaît et assume pleinement⁵, Théophile Gautier resta toute sa vie un passionné de danse, envisageant les arts chorégraphiques à la fois en spectateur enthousiaste, en critique compétent (ses relations intimes et suivies avec Carlotta Grisi développèrent ses connaissances de spécialiste), en poète enfin, auteur de livrets dont certains consacrèrent l'apothéose du ballet romantique. Cet intérêt s'explique par la spécificité du questionnement esthétique qu'inspirent les spectacles de danse, justement par leur « matérialisme » intrinsèque et exacerbé, leur hybridité constitutive, leur rapport complexe avec les genres voisins (théâtre, Opéra, mais aussi spectacles de mimes et d'acrobates). Justement parce qu'il est un genre secondaire, le ballet pose de manière abrupte et éclairante un certain nombre de questions centrales portant sur la poétique des genres dramatiques et, au-delà, sur les pouvoirs de l'art.

LE BALLET, UN THÉÂTRE RÊVÉ ?

L'un des principaux mérites de l'art du ballet, pour Gautier militant du romantisme, est qu'il permet d'envisager de nouveaux modes dramaturgiques, en rupture avec les habitudes et les usages contemporains de la « pièce bien faite ». Ce qui fait d'un spectacle de danse réussi une sorte de laboratoire expérimental où s'essaient des formes inédites de théâtralité, imposant parfois des dispositifs nouveaux jusque-là considérés comme des impossibilités scéniques.

Le ballet assure d'abord, aux yeux de Gautier, une rupture avec la conception aristotélicienne et logocentrique de l'intrigue dramaturgique⁶. A une époque où l'importance du livret, distribué aux spectateurs sous la forme d'un programme, est tacitement reconnue par la critique et le public, Gautier critique insiste sur le caractère secondaire de ce schéma narratif, « humiliante ressource » à laquelle un spectacle réussi devrait dispenser d'avoir recours. Car la première qualité d'un spectacle de danse est d'imposer au regard une logique toute plastique, et de construire une fable réductible au seul langage visuel des corps en mouvement : le créateur de ballet gagnerait chercher à s'associer avec un peintre ou un sculpteur plutôt qu'avec le traditionnel carcassier que lui imposent les directeurs de théâtre ; à la limite (mais Gautier relativisera cette hypothèse très moderne à la fin de sa carrière), aucune intrigue n'est plus nécessaire : « Le principal dans un ballet, qu'il soit écossais, allemand ou turc, c'est la danse⁷. » D'où un certain nombre de contraintes en termes d'*inventio*, et la nécessité impérieuse de découvrir au besoin des solutions sémiologiques et/ou scéniques inédites – la transposition pour la danse d'œuvres dramaturgiques voire romanesques amenant souvent des résultats désastreux, à moins d'opérer les réécritures et aménagements minutieusement analysés par Hélène Laplace-Claverie⁸. Par sa nature même, le ballet impose un théâtre « de situations », ancré dans un perpétuel présent (aucun récit enchâssé ne permettant de retours en arrière), et entièrement fondé sur la force dramatique de chaque scène plutôt que sur la subtilité de l'intrigue ou la finesse des caractères ; le drame lui-même est conçu en fonction de ces effets à mettre en spectacle : « Rien que la situation, et encore la situation⁹. »

-27

Autre particularité non moins séduisante : le ballet délivre le spectacle des impératifs de la mimésis en instaurant une forme de vraisemblance seconde, très différente de celle qui, sur d'autres scènes, bride artificiellement la créativité des dramaturges. Là où le théâtre serait du côté de la prose, la danse invente une forme de poésie scénique, non réaliste, presque non référentielle, en tout cas fort éloignée des pratiques du quotidien ; d'où la prédilection du ballet pour certains sujets « impossibles », la puissance d'illusion du spectacle dépendant justement de son caractère fantastique : « Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée ; car l'on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur par une pirouette, déclare son amour au moyen d'un rond de jambe ; et cela paraît peu probable, malgré l'optique et la convention du théâtre, dans une personne habillée d'une robe de pou-de-soie bleue¹⁰. » Le ballet est le lieu de la convention affichée comme telle, d'une esthétique assumée de la distanciation ; « l'imagination ludique et la dérive poétique »¹¹ arrachent le spectacle à la platitude ignoble de la mimésis pour déployer un espace radicalement autre, transfigurant et métamorphosant le réel.

À cet égard, l'importance hypertrophiée des décors et des costumes, au-delà de leur pouvoir sémiotique et esthétique, renvoie à une artificialité qui tient de la sacralisation : « À la limite, la poétisation du monde par dissolution de sa matière triviale peut s'obtenir par la surabondance de la matérialité de la scène : les matériaux du théâtre recouvrent et abolissent l'insupportable trivialité de l'existence. La machine, l'éclairage, les effets peuvent suspendre cette réalité honnie en chimère. Dès lors, la matérialité même des décors et des costumes, l'épaisseur des maquillages, l'artifice de l'éclairage ont le même fonction que le vers, préféré à la prose : opérer ce désancrage salutaire de la représentation rompant les amarres avec le spectacle triste de la vie courante, libérer et faire dériver l'imaginaire grâce au prestige du faux¹². » On songe aux pages que Gautier romancier, dans *Mademoiselle de Maupin*, consacrait au théâtre idéal, placé sous le signe de la fausseté, du décalage et de la métamorphose comme modes d'accès à l'authenticité de la vie vraie.

Enfin, et ce n'est pas un mince avantage pour le feuilletoniste quotidiennement confronté à l'écoeuvante indigence de la production dramaturgique contemporaine, le ballet, parce qu'il est muet, propose une séduisante alternative à la logorrhée de clichés banals, de phrases à effet et de calembours douteux qui font souvent le succès des comédies, des vaudevilles voire des drames ou des tragédies néo-classiques (les théâtres secondaires ne sont hélas pas les seuls en cause). La danse est un espace de rédemption, elle offre un mutisme réparateur, un envers de la dramaturgie industrielle et de ses mécaniques langagières – partageant d'ailleurs avec d'autres types de spectacles cette bienheureuse fonction d'ascèse : « Faute de vers, mieux vaut alors le silence de certains spectacles du boulevard plutôt que les plats dialogues informes du vaudeville. Ainsi, le Cirque Olympique [...] a le mérite de transposer le style littéraire à un tout autre niveau, celui de la représentation visuelle où renaît la poésie chassée de la langue théâtrale¹³. » Le ballet impose une forme de dramaturgie purifiée, ramenée à ses principes premiers, le corps de la danseuse incarnant l'idée sans la médiation (la compromission) d'un prêt-à-parler aussi stéréotypé qu'attendu du public bourgeois : aussi Gautier refuse-t-il opiniâtrement la présence de toute parole, prononcée ou écrite, dans un spectacle chorégraphique. D'où les difficultés propres à la confection d'un livret¹⁴ ; la tâche se présente à l'écrivain comme un véritable défi : inventer une poésie au-delà des mots, privée de toutes les facilités qui pour les dramaturges de métier. « Un ballet est quelque chose de plus difficile à faire qu'on ne le pense. Il n'est pas aisé d'écrire pour les jambes. Vous n'avez là ni tirades orgueilleusement ampoulées, ni beaux vers, ni lieux communs poétiques, ni phrases à effet, ni calembours, ni déclamations contre les nobles¹⁵. » Passé le grand épanouissement du drame romantique, en une époque où la créativité et le génie semblent désertter les scènes françaises au profit de l'école du « bon sens » et des vaudevilles ineptes, le ballet représente (ou, du moins, pourrait représenter) un recours ultime contre les dévoiements, les exténuations ou les turpitudes de la parole dramaturgique.

« Ballet-pantomime », « ballet d'action », « ballet-féerie » : tous ces intitulés soulignent le caractère foncièrement composite des spectacles de danse, ce qui, pour beaucoup, est l'indice de leur marginalité et la preuve de leur incomplétude esthétique – il faudra d'ailleurs attendre la fin du siècle pour qu'un ballet suffise à lui seul au programme d'une soirée. Par ailleurs, ces spectacles hybrides réservent un rôle secondaire à la chorégraphie, conçue comme discipline annexe voire ancillaire : « Considérés comme des pièces dansées, les ballets-pantomimes en vogue à l'époque utilisent des schémas dramatiques qui les soumettent au modèle théâtral. Et ils sont par ailleurs privés de toute autonomie scénique, dans la mesure où ils servent de faire-valoir à des œuvres du répertoire lyrique. Qu'il soit inséré à l'intérieur d'un opéra ou qu'il l'accompagne, tout ballet est condamné au XIX^e siècle à demeurer dans la sujétion. L'accès à l'indépendance ne viendra que plus tard¹⁶. »

30 - Or, c'est justement cette relégation du ballet dans la catégorie des arts mineurs qui en fait un réservoir de formes expérimentales et un espace de rêverie pour inventer un théâtre autre. Passionnément engagé dès 1830 dans la révolution du drame hugolien, Gautier n'ignore rien des nombreux emprunts grâce auxquels les formes dramaturgiques les plus légitimées surent, avant même la monarchie de Juillet, faire peau neuve en s'inspirant des innovations décriées du boulevard : « Sous la Restauration, le mouvement de régénération du spectacle consiste souvent pour les théâtres principaux à absorber les techniques et les pratiques du boulevard. L'Opéra est le premier à rénover sa dramaturgie et sa scénographie grâce à l'assimilation des techniques éprouvées dans les petits théâtres, recherches en optique, invention de l'éclairage au gaz. L'Opéra emploie des techniciens-artistes, ou artistes-techniciens, qui œuvrent aussi dans les théâtres secondaires, au premier chef Daguerre, venu de l'Ambigu-Comique, et Ciceri, qui fit notamment des décorations pour le Cirque-Olympique. Mais c'est surtout le drame romantique qui, à des niveaux différents selon les auteurs, remet en question la tradition logocentrique du théâtre « littéraire » occidental¹⁷. »

Ainsi, l'expressivité scénique qu'inaugure une actrice comme Marie Dorval, dont l'intensité purement physique, à en croire les contemporains, savait rendre poignante la réplique la plus insignifiante (« Mais je suis perdue, moi !... » au cinquième acte d'*Antony*), peut être rapprochée des recherches sur la sémiotique corporelle totale qu'implique la danse ; en instaurant sur scène des personnages muets dont la silencieuse présence est dramatiquement très efficace (la paradigme en est la silhouette de Dona Sol en arrière-plan lors de la scène des portraits d'*Hernani*), en multipliant les innovations hors-texte dans la mise en scène (Marie Dorval dégringolant le grand escalier à la fin de *Chatterton* pour venir s'abattre, mourante, sur l'avant-scène), le drame rompt avec la primauté de la parole pour expérimenter d'autres formes du langage, qui joignent le travail du mouvement à l'esthétique du tableau. À lire la critique chorégraphique de Théophile Gautier, on constate que les remarques sur le jeu des danseuses, notamment dans les rôles-titres, valorise cette même forme d'expressivité (suprême éloge pour le feuilletonniste : les plus grandes ballerines, Fanny Elssler ou Carlotta Grisi, savent danser avec tout leur corps et non avec leurs seules jambes, et tirent de leurs mouvements de bras des effets très maîtrisés). Si bien que la gestuelle suffit à opérer des métamorphoses beaucoup plus crédibles que les artifices traditionnels de la mimésis : dans *La Chatte métamorphosée en femme*, la grosse peluche que le héros promène obstinément dans un panier évoque au mieux, à en croire le critique, quelque monstrueux lapin blanc pelé, alors que Fanny Elssler sortant du même panier avec des étirements félins incarne exemplairement les charmes souples et voluptueux d'une adorable chatte...

Quant au rôle des décors et des costumes, Gautier ne cesse d'insister sur son importance en matière chorégraphique, non pas tant pour leur réalisme ou leur puissance d'illusion que pour leur créativité intrinsèque, leur capacité de produire de la fantasmagorie, du rêve, lequel vaut d'ailleurs moins comme évocation que comme reconfiguration poétique du quotidien. Une partie non négligeable du succès de *Giselle* tient ainsi au fabuleux décor dû au génie de Ciceri, auteur du célèbre quatrième acte d'*Hernani* ; les effets de lumière et les astuces techniques mis en œuvre au deuxième acte (« l'acte blanc ») fondèrent une véritable tradition esthétique : « Le décor de

Ciceri pour la clairière dans la forêt, qui était en même temps le lieu où se trouvaient la tombe de Giselle et l'habitation des Willis, était superbe. L'effet d'aurore qu'il permettait d'obtenir, et la possibilité qu'il donnait aux machinistes de faire sortir les Willis des roseaux, des fleurs, des troncs d'arbres, contribua beaucoup au succès du nouveau ballet¹⁸. » L'un des derniers projets chorégraphiques de Théophile Gautier, un ballet intitulé *Le Preneur de rats de Hameln* (qui n'atteignit jamais le stade des répétitions), reflète bien cette préoccupation constante du poète pour l'inventivité novatrice des décors : l'écrivain avait prévu une machinerie complexe et un décor à plusieurs niveaux représentés en coupe verticale (le coût du dispositif est sans doute l'une des raisons de l'abandon du projet). Inversement, le critique dénonce avec une ironie mordante les insuffisances qui défigurent même les spectacles joués à l'Opéra : teintes hasardeuses des décors défraîchis, rochers d'inquiétante physionomie, ciels verdis où un soleil jaune s'étale comme un œuf sur le plat... Rien d'étonnant donc à ce que Gautier déclare en 1858, pour se justifier de consacrer un article au ballet *Sacountalâ* dont il était le librettiste (Amalia Ferraris en incarnait l'héroïne) : « L'auteur d'un livret de ballet est presque étranger à son œuvre, dont tout le mérite revient au chorégraphe, au musicien et au décorateur¹⁹. »

C'est donc paradoxalement parce que le ballet est un genre mineur qu'on gagne à s'y confronter pour réfléchir sur l'essence du vrai théâtre (coïncidence curieuse qui n'est peut-être pas un hasard : Gautier écrit son premier livret en 1842, un an avant l'affaire des *Burgraves* et la crise du drame romantique). Comme librettiste et comme spécialiste, Gautier insiste volontiers sur les parentés entre les arts de la danse les plus légitimés et les spectacles d'acrobates, de gymnastes ou de trapézistes – les amazones du Cirque Olympique ou les danseuses de corde esquissent, sur les scènes de troisième ordre voire dans les carrefours ou sous les chapiteaux, l'idéal d'un art complet, où le travail physique et le dépassement de soi provoquent une sublimation quasi-magique du corps. Très significativement, l'écrivain, dans ses écrits critiques, ne cesse de dénoncer les vols archaïques de l'Opéra, où de pauvres rats épouvantés pendent à un fil comme des crocodiles empaillés dans un cabinet de curiosités : « Nous ne trouvons rien de bien gracieux à voir cinq ou six mal-

heureuses filles qui se meurent de peur suspendues en l'air par des fils de fer²⁰. » Inversement, le librettiste salue le tour de force que représente, dans *La Péri*, le « pas du songe », dans lequel Carlotta Grisi se jetait littéralement dans les bras de son partenaire Petipa du haut d'une plate-forme de deux mètres : « Le pas du songe a été, pour Carlotta, un véritable triomphe [...] Il y a dans ce pas un certain saut qui sera bientôt aussi célèbre que le saut du Niagara. Le public l'attend avec une curiosité pleine de frémissement. Au moment où la vision va finir, la Péri se laisse tomber du haut d'un nuage dans les bras de son amant. Si ce n'était qu'un tour de force, nous n'en parlerions pas ; mais cet élan si périlleux forme un groupe plein de grâce et de charme²¹. » L'exploit est indéniablement physique, mais le résultat puissamment poétique ; les plus corrompus des petits rats ne s'y trompent pas, qui voient dans ces pas spectaculaires l'occasion d'affirmer non seulement leur maîtrise technique, mais aussi leur talent d'interprète : « Le Rat est *artiste*, il a une autre ambition que celle de l'argent : l'orgueil, cette belle passion dont les âmes basses disent tant de mal, a de la prise sur lui. Offrez-lui cent louis ou un pas à danser, un beau pas de premier sujet, il n'hésitera pas, il aime la gloire²². »

Préfigurant la fascination fin-de-siècle pour les spectacles de mimes, Gautier souligne également la parenté entre cette forme de dramaturgie muette, qui enthousiasme nombre de ses contemporains²³, et les arts de la danse. Dans *La Fanfarlo* déjà, Baudelaire évoquait le triomphe de son héroïne dans un ballet écrit sur un canevas proche de la pantomime : « Quelques jours après, la Fanfarlo jouait le rôle de Colombine dans une vaste pantomime faite pour elle par des gens d'esprit. Elle y paraissait par une agréable succession de métamorphoses sous les personnages de Colombine, de Marguerite, d'Elvire et de Zéphyrine [...] La Fanfarlo fut tour à tour décente, féerique, folle, enjouée ; elle fut sublime dans son art, autant comédienne par les jambes que danseuse par les yeux²⁴. » Cet art fantastique (et fantaisiste) de la métamorphose onirique, cette ouverture sur un autre monde, cette transfiguration surnaturelle de l'absurdité en une forme de logique supérieure, caractérisent le ballet bien plus que le substrat dramaturgique qui sous-tend trop souvent l'intrigue ; le tutu blanc de la ballerine, translucide et vaporeux, rappelle l'effa-

cement et la transfiguration du corps individuel suggérés par le costume vague, lunaire, de Pierrot (ce Pierrot dont, signale le critique, certaines ballerines évoquent parfois le spectre dansant, par leur gestuelle ou leur silhouette fantomatique).

UN SPECTACLE TOTAL ?

34 - Tout matériel dans ses moyens et dans ses effets, le ballet marque la transfiguration du corps par la danse. Cette épiphanie du corps en mouvement (et, qui, plus est, du corps féminin, à une époque où la danse masculine, à l'Opéra notamment, se trouve reléguée dans une position marginale de faire-valoir), cette promotion du corps comme sujet et objet esthétique, explique les réticences non seulement d'une critique fidèle à la hiérarchie logocentrique de la tradition littéraire française²⁵, mais aussi de certains écrivains, qui diagnostiquent dans le succès de cette impure « littérature pour les jambes » un symptôme sans équivoque de décadence culturelle. Braquer une lorgnette curieuse sur de jolies femmes à moitié dévêtues, s'entasser dans une loge sordide pour entrevoir quelques détails piquants et profils dénudés, enfin attendre à la sortie des artistes sa maîtresse, rat ou premier sujet, pour cueillir enfin les plaisirs dont la danse n'avait été que le prélude, voilà une conception peu glorifiante de la relation esthétique... Si bien qu'il semble difficile, sous la monarchie de Juillet ou le second Empire, d'exalter la danse sans occulter le charme purement physique qu'elle met en œuvre ; ce qui explique la relégation du ballet parmi les arts secondaires (alors même qu'il se produit sur de grandes scènes lyriques comme l'Opéra), mais aussi la fascination de nombre d'écrivains qui, au rebours du philistinisme ambiant, cherchent à mettre en évidence les rapports entre la sublimation matérielle du corps dansant et l'alchimie du verbe propre à la création littéraire : « De Baudelaire [...] à Rimbaud, de Mallarmé à Valéry, [nombre de poètes] avaient désigné les parentés essentielles qui pouvaient lier la danse, la littérature et la pensée²⁶. »

À cet égard, la position de Gautier, notamment sous la monarchie de Juillet, est radicalement originale en ce qu'il assume et glori-

35 - fie la dimension corporelle, physique, presque charnelle, des arts de la danse. Si bien que le critique multiplie les remarques cinglantes à l'encontre de certaines ballerines contemporaines, diaphanes jusqu'à en devenir évanescences : rien de plus répugnant que cette disparition du corps par manque de matière, qui transforme les danseuses araignées ou en asperges indûment exposées aux feux de la rampe... Inversement, le poète voue une admiration toute païenne à la perfection des formes féminines qu'exaltent les mouvements de la danse, mais aussi la féerie des costumes et des décors – d'où le parallèle fréquent avec la statuaire (laquelle immortalise en figurines les grandes ballerines du moment), ou les bas-reliefs et fresques évoquant les danseuses de l'Antiquité : « La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et agréables à l'œil²⁷. » Le ballet comble notamment les désirs les plus fous du poète en incarnant ses rêves les plus improbables : Fanny Elssler, sur scène, se transfigure en divine androgyne. Fards et costumes subliment le corps de la danseuse, qui par son art arrive à incarner physiquement et visiblement l'idée – en une forme de spiritualisation toute matérielle, celle que chante d'Albert dans *Made-moiselle de Maupin*, et qu'évoque Baudelaire dans *La Fanfarlo* : « Chez nous, l'on méprise trop l'art de la danse, cela soit dit en passant. Tous les grands peuples, d'abord ceux du monde antique, ceux de l'Inde et de l'Arabie, l'ont cultivée à l'égal de la poésie. La danse est autant au-dessus de la musique, pour certaines organisations païennes toutefois, que le visible et le créé sont au-dessus de l'invisible et de l'incrédé. – Ceux-là seuls peuvent me comprendre à qui la musique donne des idées de peinture. – La danse peut révéler tout ce que la musique recèle de mystérieux, et elle a de plus le mérite d'être humaine et palpable. La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement²⁸. »

De ce point de vue, le spectacle de danse vaut pour méditation sur la possible incarnation de l'idéal : la beauté matérielle du corps en mouvement s'impose comme une évidence en même temps qu'elle en appelle à un dépassement, une transfiguration purement immanente. Le ballet permet de renouer avec une vision païenne du monde, en refusant le mépris de la matière au nom de l'esprit ;

il rend à nouveau sensible la splendeur du palpable, en rejetant le nihilisme judéo-chrétien et ses anathèmes contre l'allégresse du monde visible. La très concrète élévation de la danseuse, ses envols, sa légèreté, son « ballon », en font une merveilleuse figure du « saut dans les étoiles » qui définit l'acte poétique ; la ballerine réenchante le monde que la venue du Christ avait desséché, momifié, exténué.

Quant au caractère éminemment périssable et insaisissable de la danse, art de la performance, il en accroît paradoxalement la valeur : le mouvement chorégraphique révèle fugacement la beauté inhérente à la matière, au corps, à l'être, en même temps qu'il dévoile la troublante finitude de cet absolu un instant révélé. Expérience à la fois exaltante et déceptive, qui emblématise une certaine conception de la relation esthétique. D'où le motif de la danse des Heures, motif d'époque certes²⁹, mais dont Gautier souligne toutes les résonances symboliques et esthétiques. Dans *Une Nuit de Cléopâtre*, la reine d'Égypte, qui a accordé une seule nuit d'amour à son adorateur Meïamoun voué à être exécuté à l'aurore, organise une orgie magnifique clôturée par un spectacle chorégraphique significatif : « Puis des jeunes filles égyptiennes et grecques, représentant les heures noires et blanches, dansèrent sur le mode ionien une danse voluptueuse avec une perfection inimitable³⁰. » Après quoi la danse de Cléopâtre elle-même vient figurer, dans le récit, l'union entre Meïamoun et la reine, le mortel et la déesse, le poète et son étoile. La danse évoque l'union fugace et sans doute mortelle de l'artiste et de l'idéal, qui tient de la théogamie et de l'autodestruction, de la plénitude et du regret, de l'exaltation et de la déchéance.

L'intérêt de Gautier pour le ballet est donc la conséquence directe de ses convictions esthétiques les plus profondes : « Dévot de la matière, Gautier est aussi un idéaliste intégral ; il marie Platon à Swedenborg dans la poursuite d'un au-delà qui mystérieusement serait déjà ici, d'un "extramonde" incompréhensiblement incarné³¹. » Cette expérience momentanée mais bouleversante d'une spiritualité immanente explique la parenté étroite qui lie la danse et l'émotion littéraire. Si bien que la scène apparaît comme la projection idéalement concrète des fantasmagories de l'artiste, rendues par le miracle chorégraphique accessibles au plus grand nombre – grâce au ballet, l'écrivain imagine une forme nouvelle de poésie, une poé-

sie qui viserait un public élargi sans renoncer à aucune de ses ambitions littéraires. *Giselle* est ainsi née, à en croire Gautier, d'un renoncement à une forme poétique trop élitiste au profit d'une actualisation spectaculaire de l'Idée : « Les vers sont la langue des dieux, et ne sont lus que par les dieux, au grand désespoir des éditeurs. Je jetai donc mes strophes dans le panier aux ébauches et, prenant un carré de papier, je confiai mon sujet aux jolis pieds qui, de quatre vers d'Heinrich Heine, ont fait le dernier acte de *Giselle*³². » Propos vaguement désabusés sans doute ; rien de tel en revanche dans cette énergique défense et apologie du ballet, en ces temps d'incurable et obstinée médiocrité bourgeoise : « Le ballet est, avant tout, d'essence poétique, et procède de la rêverie plutôt que de la réalité. Il n'existe guère qu'à la condition de demeurer fantastique et d'échapper au monde que nous coudoyons dans la rue. Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux³³. »

Rêves de poète qui, cependant, ne prennent leur troublante réalité que par l'investissement physique total des danseuses. L'aérienne légèreté de la Willi ou de la Péri qui peine à prendre terre est le résultat d'une maîtrise technique aussi parfaite que dissimulée ; Gautier, qui, à l'inverse de beaucoup de ses confrères, se targue d'être un professionnel du ballet capable de parler en « maître de danse », n'hésite pas à inviter ses lecteurs à assister aux interminables exercices quotidiens des petits rats de l'Opéra. Le miracle chorégraphique a pour prix la torture méthodique qu'impose le professeur à ses (très) jeunes élèves, sans plus de pitié qu'un saltimbanque qui désosse et désarticule les malheureux enfants livrés à sa brutalité professionnelle : « [Les rats à la leçon de danse] restent ainsi le pied à la hauteur de l'épaule dans une position impossible qui tient le milieu entre la roue et l'écartèlement. Autrefois l'on jugeait les régicides assez punis en exagérant un peu cette position. Ces travaux ont pour but d'assouplir les jointures, d'allonger les muscles et de donner du jeu aux membres. La danse commence par la gymnastique [...] Une heure de cet exercice équivaut à six lieues avec des bottes fortes dans les terres labourées par temps de pluie³⁴. »

Mais c'est justement cet acharnement au travail qui fait du corps dansant l'instrument parfait de la transfiguration esthétique – on songe à l'éthique professée l'auteur *d'Emaux et camées*, le « cothurne

étroit » de la Muse poétique renvoyant (entre autres) au chausson de la ballerine. Par sa pesanteur, par son épaisseur de chair, le corps est bien cette « matière / Au travail rebelle » dont l'artiste saura faire jaillir un miracle de beauté. De même que les contraintes de la métrique, de la rime et de la forme fixe obligent l'écrivain à « creuser le vers » jusqu'à métamorphoser le langage de « l'universel reportage » en parole poétique, l'entraînement quotidien de la danseuse lui garantit l'accès à la seule forme possible de spiritualité immanente, en une expérience du sacré qu'elle seule peut faire partager à un large public de profanes. Voici par exemple Petra Camara sur scène : « Sous ses chaussons de satin, il semble qu'on voie briller le trépied d'or et monter les fumées bleuâtres de la vapeur inspiratrice [...] Tout entière à quelque rêve divin, elle oublie le public et ne tient plus à la terre que par le bout du pied [...] La danse devient presque un exercice sacré, une titubation de la chair sous la pression de l'esprit, un accompagnement involontaire de la ronde des astres, dont la musique platonicienne a été retrouvée par Félicien David³⁵. »

38 - Le souffle de l'esprit n'abolit pas le corps mais opère une transmutation communicative, d'où l'extase, aussi physique que spirituelle, d'une paradoxale rencontre charnelle avec le divin – celle dont les derviches tourneurs manifestent la foudroyante évidence : « Leurs yeux fixes contemplaient les splendeurs d'Allah scintillant avec un éclat à faire paraître le soleil noir, sur un embrasement d'aveuglante lumière ; la terre, à laquelle ils ne tenaient que par un bout de leurs orteils, avait disparu comme un papier brouillard qu'on jette sur un brasier, et ils flottaient éperdument dans l'éternité et l'infini, ces deux formes de Dieu³⁶. »

En sa qualité de spectacle total, le ballet ouvre à Théophile Gautier critique et poète un espace privilégié de réflexion et de rêverie esthétiques. Les arts de la danse manifestent d'abord la possibilité sur scène d'un théâtre autre, affranchi des contraintes de la mimésis et de la logique aristotéliennes, ramené à sa définition essentielle, racheté par le bienheureux silence de ses personnages muets – en somme, la chorégraphie offre l'une des résolutions possibles au paradoxe d'une dramaturgie qui se voudrait idéaliste mais non allégorique. À cet égard, tous les dramaturges contemporains gagneraient

à méditer sur les arts de la danse, dont la position marginale démultiplie la créativité ; face aux hantises d'une défaillance de la parole, d'une insuffisance constitutive du verbe, le ballet présente un répertoire de solutions nouvelles, en rupture avec le logocentrisme dominant, et capables de représenter l'irreprésentable, de dire l'indicible, de rendre visible l'invisible. Surtout, la fascination du corps dansant manifeste, de manière directe et palpable, la spiritualité immanente dont l'artiste recherche passionnément l'expression. Bien avant Valéry, Gautier a été sensible aux affinités entre la danse et l'écriture : le mouvement du danseur, dépourvu de toute utilité pragmatique, dépense somptuaire d'énergie consommée dans sa propre réalisation, renvoie, de façon exemplaire, au régime poétique de la langue, comme distancié de ses fonctions ordinaires, et irrécupérable dans les logiques ordinaires et marchandes de la communication. Nul mysticisme cependant ; la danseuse reste un corps, dont la transfiguration n'abolit pas la matérialité mais la spiritualise – on songe à la très belle formule de Gautier évoquant l'extase des derviches tourneurs : « Un pauvre vieux, porteur d'un masque socratique assez laid au repos, valsait avec une vigueur et une persistance incroyables pour son âge, et sa figure commune prenait, sous l'excitation magique du tournoiement, une singulière beauté ; l'âme, pour ainsi dire, lui venait à la peau, et, comme un marteau intérieur, repoussait et corrigait par dedans les imperfections de ses traits³⁷. » Portrait de Socrate en danseur : le ballet est aussi une philosophie de l'art, en acte.

- 39

NOTES

1. Hélène LAPLACE-CLAVERIE, « La critique chorégraphique au XIX^e siècle », *Lieux littéraires / La revue*, n° 6, décembre 2002, « Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle », p. 61-74.
2. Sur cette question, on consultera Ilse Hempel Lipschutz, « Gautier et la danse espagnole », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 8, 1986, p. 153-178.
3. Honoré DE BALZAC, *Illusions Perdues, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, 1977, p. 398-399.
4. « L'amusement consiste à voir les jambes des danseuses jusqu'à leur tête. – Ces jambes sont habituellement fort médiocres et revêtues d'un maillot rembourré. – Cela n'empêche pas les vieillards de l'orchestre de récurer les verres de leurs lor-

gnettes avec une grande activité », note sarcastiquement Fortunio (*Fortunio*, Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, tome 1, 2002, p. 726).

5. « En 1951, soit dix ans après la création de *Giselle* et malgré le succès du ballet, Gautier craignait encore que son nom ne restât attaché à une œuvre de pur divertissement (voir la lettre à Armand Baschet, *Correspondance générale*, tome IV, p. 405 : « Pour un poète, ce succès chorégraphique ne laisse pas que d'être humiliant. ») » (Hélène Laplace-Claverie, dans Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Théâtre et ballets*, Paris, Champion, 2003, « Introduction », p. 39).

6. Sur cette différence essentielle entre ballet et pièce de théâtre, voir les belles analyses d' H. Laplace-Claverie, *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001, p. 46.

7. T. GAUTIER, *La Presse*, 25 juillet 1843.

8. H. LAPLACE-CLAVERIE, *Ecrire pour la danse*, op. cit.

9. T. GAUTIER, article consacré au ballet-pantomime *La Gypsy*, *La Presse*, 4 février 1839.

10. T. GAUTIER, article consacré au ballet *Les Mohicans*, *La Presse*, 11 septembre 1837.

11. Olivier BARA, « Le romantiques et l'opéra-comique : Berlioz, Gautier, Nerval », *Lieux littéraires / La revue*, n° 6, décembre 2002, « Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle », p. 86. Ces qualités peuvent même sauver un opéra-comique signé Scribe...

12. Olivier BARA, « Le boulevard théâtral dans le discours critique de la première moitié du siècle », *La Production de l'immatériel. Théories représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Jean-Yves Mollier, Philippe Régner et Alain Vaillant dir., Publications de l'université de Saint-Etienne, « Le dix-neuvième siècle en représentation(s) », 2008, p. 429.

13. Olivier BARA, *Ibid.*, p. 429-430.

14. Critique et librettiste, Gautier en était plus que tout autre conscient. Sur ce point, on consultera l'article d'H. Laplace-Claverie, « Ecrire pour la danse / écrire sur la danse : Gautier entre théorie et pratique », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 26, 2004, p. 127-136.

15. T. GAUTIER, *La Presse*, 4 février 1839. Bien plus tard, l'écrivain confiait : « Pour qu'on ne m'accusât pas d'abuser des effets de style, je débutai [au théâtre] par un ballet, *Giselle*. » (Lettre à A. Baschet déjà citée, *Correspondance générale*, Genève-Paris, Droz, 1989, tome IV, p. 405).

16. H. LAPLACE-CLAVERIE, « La critique chorégraphique au XIX^e siècle », article cité, p. 61.

17. O. BARA, « Le boulevard théâtral dans le discours critique de la première moitié du siècle », article cité, p. 425-426.

18. Edwin BINNEY, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965, p. 65.

19. T. GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 19 juillet 1858 – en raison de l'absence de Fiorentino, le critique musical en titre, Gautier est contraint de faire un compte rendu de son propre ballet.

20. T. GAUTIER, *La Presse*, 24 septembre 1838.

21. T. GAUTIER, *La Presse*, 25 juillet 1943.

22. T. GAUTIER, « Le Rat », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Curmer [1842], Omnibus-La Découverte, 2004, tome 2, p. 396.

23. Gautier lui-même mit en scène, dans sa maison de Neuilly, des pantomimes dont il était l'auteur – et ne dédaignait pas de jouer une version modernisée de la Pantomime des Gueux, à en croire Judith Gautier qui raconte dans *Le Collier des jours* : « [Flaubert] emprunte un habit à Gautier et il relève son faux col ; de ses cheveux, de sa figure, de sa physionomie, je ne sais pas ce qu'il fait, mais le voici soudain transformé en une formidable caricature de l'hébétement. Gautier est pris d'émulation, ôte sa redingote, et tout perlant de sueur, son gros derrière écrasant ses jarrets, donne à son tour le pas du créancier. » (Cité par Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992, p. 322).

24. Charles BAUDELAIRE, *La Fanfarlo* [1847], Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1975, p. 573.

25. Selon Guy Ducrey, c'est pour ces mêmes raisons que la danse, jusqu'aux années 1990, est restée pour les chercheurs un objet d'étude « peu légitime, et traité avec quelque condescendance par les universitaires, en vertu peut-être d'une méfiance séculaire des clercs à l'égard du corps et de sa possible glorification [...] en vertu d'une primauté donnée, dans les humanités françaises, au texte sur l'image, comme en vertu de tropismes philologiques et philosophiques marqués. » (« Littérature et danse », *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Anne Tomiche et Karl Ziegler éd., Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 101).

26. G. DUCREY, *Ibid.*

27. T. GAUTIER, *La Presse*, 11 septembre 1837; il s'agit de la performance de la ravissante Fanny Elssler dans *La Tempête*.

28. C. BAUDELAIRE, *La Fanfarlo*, op. cit., p. 573.

29. Un exemple entre mille : dans *La Cousine Bette*, le sculpteur Steinbock s'impose au public par un chef-d'œuvre ainsi conçu : « Cette pendule représentait les douze Heures, admirablement caractérisées par douze figures de femmes entraînées dans une danse si folle et si rapide, que trois Amours, grimpés sur un tas de fleurs et de fruits, ne pouvaient arrêter au passage que l'Heure de minuit, dont la chlamyde déchirée restait aux mains de l'Amour le plus hardi. » (Honoré de Balzac, *La Cousine Bette, La Comédie humaine*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, tome VII, 1977, p. 118). G. Ducrey souligne la reprise de ce motif dans la littérature fin-de-siècle : « Pour les artistes du tournant du siècle, hantés eux-mêmes par le spectre de la fin d'un monde, ce motif de la danse des Heures recèle, dans sa version pompéienne, d'évidentes richesses oniriques, qu'ils exploitent à l'envi. » (Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 1996, p. 192. On trouvera de passionnants développements sur cette question dans les pages 190 à 193).

30. T. GAUTIER, *Une nuit de Cléopâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 2002, p. 770.

31. Philippe BERTHIER, « L'Injure chrétienne », *Revue des Sciences humaines*, n° 277, 2005 / 1, « Panorama Gautier », textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonese, p. 24.

32. T. GAUTIER, *La Presse*, 25 juillet 1843.
33. T. GAUTIER, *La Presse*, 23 février 1846.
34. T. GAUTIER, « Le Rat », *Les Français peints par eux-mêmes, op. cit.*, p. 392.
35. T. GAUTIER, *La Presse*, 7 juillet 1853.
36. T. GAUTIER, *Constantinople*, Paris, Michel Lévy, 1873, p. 141.
37. *Ibid.*, p. 139-140.

« Une musique que l'on regarde » :
le ballet comme synesthésie des arts
dans les textes de critique théâtrale de Gautier

Giovanna BELLATI

Les spectacles soi-disant « muets », c'est-à-dire ceux qui n'ont pas la parole comme véhicule essentiel ou prioritaire, occupent une place remarquable dans l'ensemble de la conception esthétique et théâtrale de Théophile Gautier. À titre d'exemple, les feuillets qu'il écrit sur le Théâtre des Italiens ou de l'Opéra montrent la considération qu'il a pour le théâtre musical ; en particulier, son enthousiasme pour les chanteurs italiens est une constante dans ses écrits critiques, bien qu'il exprime parfois des réserves sur d'autres aspects de l'opéra italien¹. La pantomime intéresse également Gautier : on connaît son admiration pour Jean-Gaspard Debureau, mime des Funambules, et en général son appréciation pour un art qui lui semble en mesure de représenter, avec peu de personnages et de moyens techniques, « la vraie comédie humaine »². Il exprime aussi, à certaines occasions, une approbation mi-sérieuse, mi-burlesque pour la féerie, pour le cirque, pour le mimodrame – laissant parfois entrevoir une critique du « vrai » théâtre, du théâtre parlé, plus qu'une effective admiration pour ce genre de spectacles³.

Mais il en va tout autrement pour la danse : dès qu'on lit les articles critiques de Gautier sur les représentations de ballets, on voit que dans sa hiérarchie personnelle des spectacles muets la danse occupe sans conteste la première place. L'appréciation qu'il manifeste pour le ballet – et notamment pour certaines de ses typologies – n'apparaît pas comme une critique indirecte d'un autre genre théâtral ou d'un spectacle qui le déçoit ; il s'agit toujours d'une appréciation motivée par une réelle correspondance qu'il reconnaît entre ce

genre et sa propre esthétique théâtrale, ou sa propre théorie de l'art en général. On peut en déduire que le ballet – du moins s'il obéit à certains critères – est effectivement l'une des réalisations les plus accomplies d'un art idéal tel que Gautier l'envisage dans le cadre de sa propre conception esthétique.

Certaines raisons de cette prédilection sont communes aux points de vue qu'il exprime à propos de la musique et du chant, et en général de l'opéra. Premièrement, il s'agit de formes d'art universelles, qui triomphent des limites de la diversité linguistique, parlant à tous les hommes, franchissant idéalement toutes les frontières :

Une tragédie, un drame, une comédie n'ont ordinairement pour juges qu'une seule nation : pour comprendre toutes les beautés d'une œuvre de ce genre, il faut savoir à fond la langue dans laquelle elle est écrite. Cela n'est pas nécessaire pour le ballet, qui parle une langue muette, intelligible à tous [...]. La langue universelle rêvée par les utopistes, le ballet l'a réalisée. La *Sylphide* a été jouée dans les cinq parties du monde avec un égal succès⁴.

Le fait de parler une langue universelle comporte inévitablement une synthèse et une schématisation considérables du sens de l'œuvre, qui ne peut qu'évoquer et représenter des situations, des états d'âme et des sentiments très stylisés et en quelque sorte archétypaux ; comme pour l'opéra et la pantomime, le langage muet du ballet ne véhicule que des significations générales, mais son privilège est de pouvoir unifier et harmoniser dans une impression immédiate ce qui dans l'expérience est dissocié, ou sujet à une description complexe : pour Gautier la danse devient « le rêve visible, l'idéal rendu palpable ».

A cette universalité expressive les arts comme la musique et la danse ajoutent le prestige d'une virtuosité technique qui les apparente aux arts supérieurs de la « difficulté vaincue », ceux qui sont célébrés dans *Emaux et Camées* et dans d'autres textes qui servent de manifestes poétiques. Le chant, la musique, la danse sont des arts supérieurs, aux yeux de Gautier, au même titre que la sculpture et la poésie, puisqu'ils se caractérisent par l'effort de l'artiste pour dompter la matière – le marbre, l'onyx, l'émail, mais aussi le vers, assimilé aux matériels durs et impérissables – et pour dépasser les limites du corps ou des forces humaines :

[...] quoi de moins naturel que de voir un conspirateur recommander le silence en chantant à tue-tête ; une femme affligée exprimer son désespoir en faisant des cabrioles ! Cependant tout cela fait un plaisir infini, pourquoi ? parce qu'il y a de l'art, du travail, de la difficulté vaincue, et qu'on sent qu'il n'est pas possible, avec l'alphabet de la musique ou de la danse, de rendre plus exactement la joie ou la douleur⁵.

Toutefois, si elle partage avec le chant et la musique les privilèges de la virtuosité technique et de l'universalité expressive, la danse semble posséder, pour Gautier, une qualité particulière qui lui appartient spécifiquement : elle apparaît véritablement comme la réalisation d'un idéal esthétique, idéal qui s'exprime par l'intermédiaire du corps de la danseuse, par la somme de sa grâce naturelle – la beauté, qui est un don divin – et de la grâce acquise par l'art – la beauté des postures et des mouvements de son corps. Dans une hypothétique hiérarchie des arts selon Gautier, la danse est certainement l'un de ceux qui touchent au sublime ; dans son esprit la beauté de la danseuse se rapproche du plus près de celle de la statue antique – l'exemple de beauté qui est pour lui le plus pur et le plus accompli –, elle lui apparaît comme la réalisation de la perfection formelle par excellence :

L'Opéra devrait être comme une galerie de statues vivantes où tous les types de beauté seraient réunis. Les danseuses [...] seraient des modèles aussi choisis que possible qui viendraient poser devant le public et l'entreprendraient dans des idées d'élégance et de bonne grâce⁶.

La danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes⁷.

La danse, par le corps de la ballerine, propose donc sous une autre forme artistique un idéal de beauté surtout plastique, même si elle ajoute, au plaisir qui dérive de la contemplation d'un aspect avenant, l'agrément des gestes et des mouvements. Ceux-ci ne semblent d'ailleurs pas être la composante essentielle de l'art de la danse pour Gautier⁸, qui exprime parfois des restrictions à ce propos, comme si le mouvement ou la pantomime étaient en même temps ce qui rend particulière la beauté de la danseuse et ce qui peut parfois la défigurer, l'altérant par la soumission à un changement continu. On comprend que l'immobilité est perçue comme une qualité nécessaire à la beauté, comme si toute modification intervenant dans

un cadre de perfection atteinte et réalisée, ne pouvait que l'altérer et finalement la dénaturer. Voici de quelle façon Gautier s'exprime, par exemple, à propos du sourire :

[...] le sourire doit voltiger sur la bouche d'une danseuse comme un oiseau autour d'une rose, mais il ne doit pas y percher, sous peine de la déformer. Le sourire, qui ne se trouve jamais sur la bouche de marbre des déesses antiques, produit une crispation qui détruit l'harmonie des lignes⁹.

Cette composante d'immobilité, de fixité, que Gautier rattache à une conception générale du Beau, semble en relation directe avec les idées d'éternité et de divinité qui l'accompagnent : « Divinité visible », ou, mieux encore, « personnification de la pensée de Dieu »¹⁰, la beauté ne peut que partager ces caractères d'inaltérabilité et d'immuabilité qui appartiennent idéalement à toute conception du Divin. C'est pour cette même raison qu'elle est supérieure au talent :

Mlle Fanny Elssler tient dans ses blanches mains le sceptre de la beauté ; elle n'a qu'à paraître pour produire dans la salle un frémissement passionné plus flatteur que tous les applaudissements du monde ; car il s'adresse à la femme et non pas à l'actrice, et l'on est toujours plus fier de la beauté qui vous vient de Dieu que du talent qui vient de vous-même¹¹.

Ainsi la danse, art physique et sensuel par excellence, ne saurait exister sans la beauté de la danseuse, qualité indispensable pour cette artiste au même titre que la diction pour l'actrice et la justesse de la voix pour le chanteur ; on connaît les appréciations impitoyables de Gautier à l'égard de l'aspect disgracieux de certaines étoiles, ou des danseurs de sexe masculin, dont le physique lui semble souvent ridicule.

Si la danseuse incarne un idéal esthétique aux yeux de Gautier, c'est d'ailleurs – au-delà du caractère éminemment plastique de sa beauté – pour l'alliance de la grâce et de la puissance physique que son corps exprime. On sait à quel point Gautier était épris de cette dualité, de ce mélange de force et de raffinement que la sculpture grecque avait représenté au plus haut degré, et qu'il croit retrouver chez la ballerine, dont le corps possède des muscles d'acier sous une apparence frêle et gracieuse.

Le lien entre la danse et l'univers idéal de la beauté apparaît donc dans toute son évidence à Gautier, qui attribue à cet art une fonction précise :

Les danseuses, par la perfection de leurs formes et la grâce de leurs attitudes, serviraient ainsi à conserver et à développer le sentiment du beau qui s'éteint de jour en jour¹².

On pourrait observer, d'après cette affirmation, que Gautier reconnaît une utilité sociale, et même éthique, à la danse : comme toutes les manifestations les plus élevées de l'art, elle a un but – que nous n'hésiterions pas à définir éducatif –, qui est de susciter et d'entretenir la conscience de la beauté chez l'homme, sa capacité de la reconnaître dans la sphère de l'expérience, de l'apprécier et d'en tirer plaisir. On comprend mieux la définition – donnée dans ce même article – de l'Opéra comme d'une « galerie de statues vivantes » : presque comme une exposition ou un musée, la danse aurait la fonction de sauvegarder et de conserver un patrimoine universel, qui est identifié, en ce cas, à la sensibilité esthétique. Ces réflexions sur la danse, nombreuses en ces années, semblent en quelque sorte compléter ou préciser la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, dans laquelle Gautier avait lancé le défi de l'art inutile ; ces écrits, se débarrassant du ton délibérément provocateur de la « Préface », montrent qu'il ne pense pas du tout à une inutilité de l'art, mais bien plutôt à une utilité qui se place à un niveau supérieur : au-delà du progrès scientifique et de l'évolution sociale, l'art répond à un besoin qui est beaucoup plus profond chez l'homme – le besoin du plaisir esthétique, de la contemplation du Beau – et qui intéresse la société entière, tout comme la nécessité du progrès ou des réformes sociales.

Art de la forme par excellence et glorification de la beauté, la danse apparaît également comme le lieu d'un syncrétisme artistique que Gautier lui reconnaît évidemment comme un trait distinctif majeur, et qu'il s'efforce de traduire par un langage également synthétique et tout axé sur le procédé de la synesthésie. Ses définitions de la danse, nombreuses dans les feuilletons de critique théâtrale, comptent parmi les expressions qui, avec le plus d'évidence, montrent chez lui ce sens inné des correspondances que Baudelaire lui avait reconnu¹³. Formules frappantes et suggestives, qui ne laissent pas d'étonner par leur modernité, relativement à l'époque où Gautier commence à s'en servir, elles se concentrent autour de quelques images récurrentes qui deviennent chez lui une sorte de clé de lecture et de définition de la danse.

La première de ces images est celle de la « mélodie visible », de la musique qui parle aux yeux:

La danse [...] c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde¹⁴

Perrot y déploie une grâce, une pureté, une légèreté parfaites : c'est de la mélodie visible, et si l'on peut parler ainsi, ses jambes chantent très harmonieusement pour les yeux¹⁵.

Un ballet est une symphonie visible¹⁶.

Le ballet est [...] l'harmonie condensée en figures, la musique transportée du son à la vue¹⁷.

Cette formule qui, avec quelques variantes, se répète à plusieurs reprises, montre la danse comme un art synesthétique par excellence, capable de réunir et de fondre des formes expressives qui appartiennent à des sphères sensorielles différentes ; elle mêle des perceptions venant de l'ouïe et de la vue dans une impression unique, faisant appel à ces relations mystérieuses qui se créent dans la « ténébreuse et profonde unité » de matrice baudelairienne et qui, inexplicables à la raison, sont pourtant tout à fait claires à l'intelligence sensitive. Dans ce mélange de perceptions c'est le mouvement qui se fait le véhicule du sens : les évolutions du danseur, dont les jambes « chantent pour les yeux » acquièrent le statut d'un véritable langage, parfaitement signifiant bien que n'ayant pas recours à la parole. Le ballet est ainsi associé et assimilé à la poésie, une poésie dont les moyens expressifs sont le geste et le mouvement, mais dont le pouvoir significatif n'est pas moins efficace:

[La cachucha] est un poème charmant écrit avec des ondulations de hanches, des airs penchés, un pied avancé et retiré, joyeusement scandé par le cliquetis des castagnettes et qui en dit plus à lui tout seul que bien des volumes de poésies érotiques¹⁸.

Ce rapprochement entre la danse et la poésie peut aller jusqu'à une identification totale de ces deux formes d'art : c'est ainsi que le ballet deviendrait

le plus ravissant poème – celui qu'on n'écrit pas¹⁹.

La danse serait donc ce genre artistique capable de créer une nouvelle forme de langage, et plus précisément d'écriture, se servant

de l'alphabet des jambes, des hanches, des bras et de tout le corps. Il est difficile de ne pas rapporter ces concepts aux définitions de la danse que Mallarmé devait formuler quelques décennies plus tard, la décrivant comme un « poème dégagé de tout appareil du scribe » et reconnaissant une « écriture corporelle » dans les mouvements de la danseuse ; le parallèle entre les textes mallarméens et ceux de Gautier est assez frappant pour laisser penser que ces derniers ont pu, de quelque façon que ce soit, inspirer ou motiver les réflexions du poète symboliste²⁰.

Une autre image, moins fréquente peut-être mais très caractéristique, complète l'idée que Gautier se fait de la danse ; elle est associée à l'évocation de la danseuse qui a incarné pour lui la quintessence, la réalisation la plus parfaite de cet art :

Carlotta, c'est en effet la danseuse aérienne que le poète voit descendre et monter l'escalier de cristal de la mélodie dans une vapeur de lumière sonore ! Elle parvient sans vaciller jusqu'à la dernière marche de cette échelle de filigrane d'argent que le musicien lui dresse comme pour mettre au défi sa légèreté²¹.

Gautier semble éprouver le besoin de rendre concrète et visible l'idée de la musique, les sensations auditives, et à ce propos il se sert de l'image de l'escalier, qui évoque les montées et les descentes de la mélodie ; cette image est enrichie par les impressions de clarté et de dureté – et en même temps de fragilité – suggérées par le cristal, tandis que la métaphore synesthétique de la lumière sonore reprend le concept de fusion des perceptions visuelles et auditives. L'image du cristal comme d'une matière idéalement rappelée à l'esprit par les évolutions de la ballerine se lie aussi aux caractères de force et de fragilité réunis dans le corps de la danseuse. C'est là une des définitions les plus riches de la danse créées par Gautier, qui montre, entre autres, combien l'idée de cet art et de l'ensemble de sensations qu'il suscite ne peut être rendue que par une image complexe et élaborée, capable de recréer par les mots cette composition suggestive des données de l'expérience qu'évoque le ballet.

Cette description synesthétique de la danse se répète deux fois de suite avec quelques variations : reste l'image de l'escalier ou de l'échelle²², sur lesquels se déplace idéalement la ballerine, tandis que la variation s'applique à l'image complémentaire du cristal, rempla-

cée par celle de la filigrane d'argent, qui conserve les caractères de la clarté et de la luminosité tout en accentuant ceux de la légèreté et de la fragilité.

Une troisième métaphore de la danse est bâtie à l'aide de l'image du rêve:

Un ballet [...] c'est un rêve muet qu'on fait tout éveillé et auquel on met des paroles²³.

Rien ne ressemble plus à un rêve qu'un ballet²⁴.

Le ballet [...] c'est la poésie mimée, le rêve visible, l'idéal rendu palpable²⁵.

Il y a aussi un rêve qui n'est peut-être pas trop logique; [...] il est écrit en turlutane blanche, en maillots roses, en couronnes de muguet²⁶.

Il est à remarquer que cette définition du ballet appartient aux feuillets de la maturité de Gautier plutôt qu'à ceux de la première jeunesse : dans les plus anciens la danse était plutôt l'art sensuel par excellence, celui qui ne parlait ni au cœur ni à l'esprit mais uniquement aux sens, et qui était souvent qualifié de « païen ». Il est possible qu'une telle vision de la danse soit particulièrement associée à des ballerines comme Fanny Elssler ou Dolorès Serral, et que Gautier ait éprouvé des sensations et des sentiments différents après l'avènement de Carlotta Grisi, toujours est-il que sa conception de cet art semble avoir en partie évolué entre les années 1830 et les années 1840, s'enrichissant d'une composante intérieure et spirituelle plus accentuée.

Par ailleurs, cette association du ballet avec le rêve entraîne quelques considérations du point de vue de la réception de ce genre de spectacle, qui peut se faire de manière très libre et personnelle : les gestes et les mouvements – qui sont le langage propre au ballet – n'ayant qu'une signification générale et imprécise, le spectateur est libre de les interpréter suivant ses idées, ses sentiments, son état d'âme du moment. Ces réflexions de Gautier ouvrent une perspective intéressante sur la question de la lecture et de la réception de l'œuvre d'art, et notamment sur la participation du public au déchiffrement du sens de l'œuvre.

Gautier suggère donc l'idée que le ballet est, de tous les spectacles de théâtre, celui qui permet la plus grande autonomie interprétative ; non seulement chacun peut le comprendre à sa guise, suivant ses idées ou sa propre sensibilité personnelle, mais Gautier laisse

entendre qu'un même spectacle pourrait être interprété de manière différente à des moments différents, puisque c'est la « disposition d'esprit » qui préside à cette interprétation :

Un ballet est une symphonie visible ; les gestes, ainsi que les notes de musique, n'ont pas un sens bien précis, et chacun, sauf une signification générale, peut les interpréter à sa manière. C'est un rêve muet que l'on fait tout éveillé et auquel on met des paroles. Le public travaille sur le thème fourni par l'auteur ou le chorégraphe, et le brode de mille variations de sa fantaisie, ce qui fait d'un ballet le spectacle le plus matériel et le plus idéal à la fois. Selon la disposition d'esprit, ce peut être une suite de pirouettes et de gambades plus ou moins gracieuses, ou le plus ravissant poème – celui qu'on n'écrit pas²⁷.

Rien ne ressemble plus à un rêve qu'un ballet [...]. Dans ce fourmillement de kaléidoscope, chacun voit ce qu'il veut ; c'est comme une espèce de symphonie de formes, de couleurs et de mouvement dont le sens général est indiqué, mais dont on peut interpréter les détails à sa guise, suivant sa pensée, son amour ou son caprice²⁸.

La danse est donc une forme d'art de laquelle naît toute une constellation d'images, de comparaisons, d'associations lexicales qui la définissent d'une manière unique. Au-delà de la description de l'action, des décors, des costumes, cet art semble entraîner, chez Gautier, le besoin d'une définition, d'un mode d'évocation qui lui soit propre, et qui se situe à un niveau perceptif plus profond que celui qui est mis en action par le drame, la tragédie ou d'autres genres de théâtre. C'est, d'un côté, la nécessité de décrire une forme de spectacle qui fait appel au domaine sensoriel plutôt qu'intellectuel, mais surtout qui apparaît comme un genre d'art complexe, puisqu'il met en jeu simultanément des sphères sensorielles différentes à travers des éléments différents de la représentation : si la musique sollicite l'ouïe, la lumière et les couleurs, les mouvements et la pantomime intéressent la vue, et l'action du ballet peut entraîner une interprétation du sens de l'œuvre qui fait appel aux archétypes de l'inconscient collectif.

Pour décrire et définir cet art multiple, Gautier a recours à des images et à des figures rhétoriques qui se basent sur le rapprochement et la fusion d'éléments disparates et même opposés, telles la métaphore et la synesthésie, dans le tissu desquelles il glisse des données et des notions qui fonctionnent comme des clés de lecture de cet art complexe qui est la danse. L'emploi de figures axées sur le

mécanisme de la superposition, de la fusion, des « correspondances », est significatif de l'objet qu'on veut décrire, qui est un art syncrétique au plus haut niveau. Ainsi les images les plus fréquentes sont celles de la mélodie ou de la symphonie visibles – qui évoquent la simultanéité des sensations véhiculées par la danse –, ou encore celles de l'escalier ou de l'échelle de cristal ou de filigrane d'argent – suscitées d'un côté par l'alternance des notes musicales basses et aiguës, ainsi que par les évolutions des danseurs sur scène, et d'un autre côté, probablement, par le blanc lumineux et argenté du costume de la ballerine, dont la couleur est devenue symbolique du ballet romantique.

On observera que, dans le but de définir la danse par un procédé analogique, Gautier se sert d'images évoquant la matière – ce qui nous fait penser, une fois de plus, à *Emaux et Camées*, et notamment au poème *L'Art* – situant sans hésitation la danse dans le domaine des arts nobles, ceux de la difficulté vaincue. Toutefois, ces matières n'évoquent pas uniquement les traits de la dureté et de la rareté : elles se définissent également en relation aux idées de luminosité, de légèreté et de fragilité, ce qui d'un côté renvoie peut-être à l'aspect de la danseuse, puissant et frêle en même temps. D'un autre côté, pourtant, ces images et ces notions qui fonctionnent comme des marques définitionnelles de la danse, peuvent également se rattacher au concept de caducité que cet art implique, et qu'il partage en général avec tous les arts du spectacle. Dans ses articles critiques, Gautier a souvent souligné l'impossibilité, pour les œuvres de théâtre, de se fixer dans le temps, ce qui donne d'emblée un caractère de fragilité à toutes les formes d'art qui n'existent que par la représentation : ce destin éphémère serait donc aussi celui du ballet.

Par ailleurs, la danse est définie comme « le plus ravissant poème – celui qu'on n'écrit pas », conception qui nous renvoie à Mallarmé pour le rapprochement entre la danse et la poésie, et qui suggère en même temps la possibilité d'une sorte de « poétique du silence ». Ce concept, assez exceptionnel, si l'on veut, chez Gautier, semble ouvrir la voie – notamment si on le rapporte à ses écrits sur la pantomime – à la poétique symboliste, et surtout mallarméenne, dans laquelle l'acte de la création artistique sera de plus en plus épuré et dégagé de tout lien matériel, cristallisé dans un Absolu hors de l'espace et du

temps que la légèreté et la blanche silhouette de la danseuse incarnent idéalement.

« Symphonie visible » ou « musique que l'on regarde », le ballet est surtout ce genre de spectacle et cette forme d'art qui permet au rêve de se matérialiser, à l'idéal de devenir palpable dans une réalisation techniquement impeccable : c'est la pensée qui se fixe dans une forme parfaite, suivant la leçon d'*Emaux et Camées*. Cependant, dans ce cas particulier, le rêve ne peut être scellé, comme Gautier le souhaitait, dans le « bloc résistant » qui le rendrait éternel, car le ballet est l'une de ses représentations les plus éphémères. De cette fragilité intrinsèque de l'art de la danse, idéal qui se matérialise sous les yeux pour s'échapper aussitôt, naît peut-être l'effort de Gautier de créer un ensemble d'images pour la décrire et l'ancrer dans le temps et dans la mémoire collective ; le recours à la métaphore synesthétique aurait alors la fonction de montrer la danse surtout comme un art des « correspondances » dans le sens baudelairien du terme, capable de recomposer et d'harmoniser les impressions que l'expérience commune renvoie de manière fragmentée et dispersée. C'est cette sensibilité exceptionnelle de Gautier à saisir les liens profonds des perceptions, ainsi que sa capacité de les exprimer dans la synthèse de l'image poétique, que Baudelaire lui reconnaissait au plus haut degré et qui fait de lui un fondateur de la poésie moderne, si c'est bien cela que signifie – comme nous le croyons – la dédicace des *Fleurs du Mal*.

NOTES

1. « L'Opéra seul n'est pas alourdi par cette atmosphère de gaz hydrogène et de mélasse qui pèse sur les autres théâtres; il échappe à la prose, par la musique : admirable faux-fuyant ! » (Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*. Tome I, 1835-1838. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier avec la collaboration de François Brunet, Paris, Champion, 2007 [dorénavant OC I], p. 142 ; *La Presse*, 18 septembre 1837).

« *La Cenerentola* est la musique la plus heureuse, la plus gaie et la plus aisément charmante qu'on puisse rêver ; l'allégresse et la pétulance italiennes exécutent sur les portées de la partition les gambades les plus joyeusement extravagantes en faisant babiller au bout de leurs doigts, comme des castagnettes, des grappes étincelantes de

trilles et d'arpèges. [...] L'Italie, malgré son laisser-aller, sa facilité banale, ses répétitions, sa tendance à l'improvisation creuse, sera longtemps encore la reine de la mélodie comme elle l'a été de la peinture » (T. Gautier, *Ceuvres complètes. Critique théâtrale*. Tome II, 1839-1840. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier, avec la collaboration de Claudine Lacoste-Veysseyre et d'Hélène Laplace-Clavierie, Champion, Paris, 2008 [dorénavant OC II], p. 378-379 ; *La Presse*, 4 novembre 1839). Ce morceau, dont l'ampleur ne nous permet pas de le citer intégralement, est l'un des exemples de l'habileté de Gautier à rendre par le langage les impressions suscitées par l'audition musicale.

2. « La pantomime est la vraie comédie humaine, et, bien qu'elle n'emploie pas deux mille personnages, comme celle de M. de Balzac, elle n'en est pas moins complète » (*La Presse*, 25 janvier 1847).

3. « Nous aimons beaucoup ces sortes de pièces qui tiennent le milieu entre les contes d'enfants et les rêves. En quelques heures toute la création vous passe devant les yeux. [...] Les machinistes sont les postillons qui font rouler votre voiture à travers une infinité de pays réels ou fantastiques » (*La Presse*, 31 mars 1845 ; il s'agit de la féerie *La Biche au Bois*).

« D'abord, le grand avantage du Cirque-Olympique est que le dialogue y est composé de deux monosyllabes, du *hop!* de Mlle Lucie et du *là* d'Auriol. Cela ne vaut-il pas mieux que les furibondes *tartines* de mélodrame, les gravelures du Vaudeville, les phrases entortillées du Français, toutes les platitudes sans style et sans esprit qui se débitent souvent sur les autres théâtres ? » (OC I, p. 78 ; *La Presse*, 24 juillet 1837).

4. *La Presse*, 15 octobre 1849 ; Gautier rend compte du ballet *La Filleule des fées*.

5. OC, I, p. 143 ; *La Presse*, 18 septembre 1837.

6. OC, I, p. 63-64 ; *La Charte de 1830*, 18 avril 1837.

7. OC, I, p. 242 ; *La Presse*, 27 novembre 1837.

8. « Il ne suffit pas de savoir faire des pas, de sauter très haut et d'agiter un foulard pour être danseuse. L'agilité n'est qu'une qualité secondaire » (OC, I, p. 64).

9. OC, I, p. 569-570 ; *La Presse*, 7 août 1838.

10. Ces épithètes de la beauté se trouvent dans le cinquième chapitre de *Mademoiselle de Maupin*.

11. Théophile GAUTIER, *Ecrits sur la danse*. Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Actes Sud, 1995, p. 56 (*Le Messager*, 4 mai 1838).

12. OC, I, p. 64 ; *La Charte de 1830*, 18 avril 1837.

13. Plus précisément, Baudelaire parle d'« une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels » que Gautier possédait à ses yeux (Charles Baudelaire, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976, vol. 2, p. 117).

14. OC, I, p. 127 ; *La Presse*, 11 septembre 1837.

15. OC, II, p. 567 ; *La Presse*, 2 mars 1840.

16. *La Presse*, 21 février 1848.

17. *La Presse*, 15 octobre 1849.

18. OC, I, p. 64 ; *La Charte de 1830*, 18 avril 1837.

19. *La Presse*, 21 février 1848.

20. La danseuse suggère « avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe » (Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in *Ceuvres complètes*, vol. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 171). Il faut d'ailleurs noter que Gautier représentait pour Mallarmé, avec Baudelaire et Banville, l'un des « maîtres inaccessibles » dont la perfection des vers le désespérait. C'est en ces termes qu'il s'exprime dans « Symphonie littéraire », article paru dans *L'Artiste* du 1^{er} février 1865 : « C'est une de ces matinées exceptionnelles où mon esprit [...] s'éveille dans le Paradis, trop imprégné d'immortalité pour chercher une jouissance, mais regardant autour de soi avec une candeur qui semble n'avoir jamais connu l'exil. [...] pour me maintenir par une rêverie personnelle à la hauteur d'un charme que je payerais volontiers de toutes les années de ma vie, j'ai recours à l'Art, et je lis les vers de Théophile Gautier aux pieds de la Vénus éternelle » (*Ibidem*, p. 281).

21. *La Presse*, 2 juillet 1842 ; il s'agit du compte-rendu de *La jolie fille de Gand*.

22. Qui a peut-être été suggérée à Gautier par le poème de Hugo : *Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande*, recueilli dans *Les Rayons et les Ombres*.

23. *La Presse*, 21 février 1848.

24. *La Presse*, 9 octobre 1848.

25. *La Presse*, 15 octobre 1849.

26. *La Presse*, 20 janvier 1851.

27. *La Presse*, 21 février 1848.

28. *La Presse*, 9 octobre 1848.

Gautier, le corps dansant et l'objet, ou l'esprit de la matière

Olivier BARA

Dans un célèbre feuilleton de *La Presse* daté du 11 septembre 1837, consacré à cette « danseuse tout à fait païenne » Fanny Elssler, Théophile Gautier écrit ces lignes en guise de rupture et de provocation :

Sans doute le spiritualisme est une chose respectable, mais en fait de danse on peut bien faire quelques concessions au matérialisme. La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer des belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil ; c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde. La danse se prête peu à rendre des idées métaphysiques ; elle n'exprime que des passions : l'amour, le désir avec toutes ses coquetteries, l'homme qui attaque et la femme qui se défend mollement, forment le sujet de toutes les danses primitives¹.

Cette profession de foi matérialiste, primitiviste et païenne doit bien sûr aux circonstances : l'éloge de Fanny Elssler passe, selon la stratégie critique du moment, par la dépréciation de ses consœurs, particulièrement de l'aérienne Marie Taglioni, la « danseuse chrétienne » dont les adieux à l'Opéra en avril de cette même année 1837 semblait annoncer la fin des évanescences gazeuses et des lignes vaporeuses mises à la mode par la romantique *Sylphide* (1832). Mais la stratégie circonstancielle devient engagement lorsque deux ans après le départ de Taglioni, Gautier poursuit son combat contre la dissolution des décorations, des costumes et des corps dans la pure idéalité : contre le défaut de densité matérielle et visuelle de la danse. Le ballet de Corally intégré à l'opéra *Le Lac des fées* de Scribe, Mélesville et Auber est ainsi jugé « remarquable par une tentative de rénovation mythologique » et déclenche ce nouvel engouement gautieriste pour le paganisme:

[Ce ballet] représente une espèce de bacchanale à la façon antique ; les danseuses ont la peau de tigre ou de panthère, le thyrses et la couronne de pampre ; pour notre goût, nous trouvons ce costume fort gracieux, et le préférons aux jupons de gaze blanche et autres étoffes qui se lavent beaucoup trop, prodigués par la chorégraphie moderne².

L'humour n'est pas absent de l'appréciation des grâces nouvelles de la danseuse en « peau de tigre » opposées au recyclage banal et trivial de la gaze éternelle ; mais tout autre costume, telles ces jupes « d'un cerise vif » de *Las Seguedillas de Andalucia* en 1839, vaut en définitive mieux que les « blouses de gaze semblables à des linceuls » et la « vaporeuse transparence du blanc tout uni », sur fond de « colonnes de cristal » et d'« apothéose bien bleue »³. De même, des « frétillements de hanches, des cambrures de reins, des bras et des jambes jetés en l'air, des mouvements de la plus provocante volupté » arrachent le spectateur-critique à l'ennui des « pointes », des « entrechats » et de toutes « les poses anguleuses de la chorégraphie française »⁴. À l'envol des corps délestés de leur densité physique est opposé l'art non moins gracieux de la chute possédée par toute danseuse qui, à l'instar de Fanny Elssler, « danse de tout son corps, depuis la pointe des cheveux jusqu'à la pointe des orteils »⁵.

Ces quelques rappels extraits de l'édition de la *Critique théâtrale* de Gautier, et tous attachés à la période précédant la création de ses ballets, ne sauraient surprendre sous la plume du peintre-observateur, attaché à la figure visible de l'action chorégraphique⁶ et au tableau animé offert par la scène. S'entendraient dans ces formules de Gautier feuilletoniste autant de revendications d'esthétisme et d'objectivisme, amorces peut-être de la fameuse déclaration liminaire du *Capitaine Fracasse*, dans l'Avant-Propos de 1863 : « C'est une œuvre purement pittoresque, objective, comme diraient les Allemands⁷. » Une continuité s'établirait aussi avec la Préface des *Jeunes-France*, dans laquelle Gautier certifie en 1833 « qu'il n'y a ni mythe, ni allégorie »⁸. Fidèle au culte de la forme impassible de l'art, d'une forme détachée de ses fonctions spirituelles comme de ses missions morales, Gautier organiserait jusque dans ses ballets scéniques cette confrontation frontale aux matériaux saisis dans l'immanence de leur *être-là*. Pour le dire avec les mots de Sainte-Beuve évoquant Gautier critique d'art, il pratique « *la soumission absolue à*

l'objet. Il rend cet objet sans réagir et le réfléchit sans lui résister »⁹.

Les traces de cet objectivisme abondent dans les feuilletons, réceptacles de l'expérience visuelle du spectateur Gautier. Les phrases précipitent les visions entr'aperçues depuis sa loge en autant de descriptions détaillées, figées dans la syntaxe et fixées dans les colonnes du feuilleton. L'œil apprécie ainsi le faux négligé d'une plantation conférant l'illusion de la vie, comme dans la décoration de Feuchère, Diéterle, Séchan et Despléchin pour *La Tarentule* en 1839 : « [...] c'est tout bonnement un paysage fort simple ; de ce côté une auberge, de l'autre une chapelle dont on entrevoit la façade enluminée de ces fresques grossières qui suffisent à la piété de l'Italien, un grand pin en parasol, quelques maisons jetées çà et là et comme au hasard »¹⁰. L'œil se perd aussi dans l'accumulation de détails vrais, propres à organiser le déport de l'imagination vers quelque ailleurs. Celui-ci, dans le cas de *La Tarentule*, peut être à la fois lointain et familier : « Nous sommes dans la chambre nuptiale, la chambre de Laurette ; voilà le petit lit guirlandé de fleurs, la table à pieds tournés, la chaise, le miroir, le pot bleu pour mettre tremper des roses, tout le modeste ménage de la jeune fille¹¹. » Première personne du pluriel, verbe au présent, tour présentatif et énumération fétichiste : la phrase relaie le spectacle pour à son tour *donner à voir* au lecteur du feuilleton, le laisser se délecter de ce fourmillement sensuel de la matière élevée à la fonction figurative et décorative – hors de tout symbolisme ?

Cette objectivité de la vision a son revers ou sa conséquence : la pétrification de la vie, sa résorption dans l'objet ou le corps objectivement offerts au public en un spectacle qui parfois tourne à la danse des morts : « [...] le sourire des danseuses est quelque chose de stupide et de plus horrible que le ricanement décharné de la mort elle-même », note Gautier¹². Le rictus figé sur le visage des ballerines figure cette mécanisation du mouvement, cette solidification du mouvant qui constitue, dans l'imaginaire du conteur et du poète, le verso du cauchemar de dissolution par évanescence des contours. Le corps et l'objet en scène se trouvent dès lors pris entre deux menaces : pétrification dans la forme mécanisée et inanimée d'un côté, évaporation dans l'informe de l'autre. Une autre conséquence se révèle tout aussi catastrophique : saisi dans son état matériel et son

statut de matériau, l'objet scénique peut à tout moment sombrer, sous le regard et la plume de Gautier, dans l'insignifiance, ou dans l'arbitraire du *non-signe*. Il risque de devenir cette chose encombrante et déplacée posée sans raison ni sens sur les planches du théâtre. Le feuilletoniste s'amuse volontiers de ces moments où la machine théâtrale se grippe et déraille, incapable de transporter l'imagination vers un au-delà de l'objet brut, de l'étoffe bigarrée, de la toile peinte ou du praticable architecturé : vers un signifié en situation. Les immenses forêts d'Amérique appelées par le sujet des *Mohicans* de Guerra et Adam (1837) ne sont qu'un alignement de « quelques arbres comme des feuilles de paravent, le tout terminé par un ciel d'un gris désagréable, et des rochers comme il y a longtemps qu'on n'en fait plus nulle part et comme on ne devrait pas en faire à l'Opéra »¹³. L'illusion décidément, face à ce matériau incapable de suggérer ce qu'il n'est pas, ne saurait *prendre*. Le costume féminin se résume trop souvent à « de la gaze blanche à pois d'or et des caleçons pêche »¹⁴ peu susceptibles d'éveiller quelque idée de volupté ni d'engendrer quelque songe. Le corps peut être affecté à son tour par semblable effondrement dans la trivialité du matériau et le non-sens de la matière, lorsque du corps dansant de Mme Volnys dans *La Muette de Portici* le spectateur Gautier ne perçoit plus que le « petit o » formé par sa bouche, signe pantomimique du mutisme figé en un rictus devenu insignifiant et « disgracieux »¹⁵. Plus grave : incapable de faire sens, l'objet rendu à lui-même est livré à l'arbitraire de la perception du spectateur. C'est ainsi que le soleil du ballet *La Chatte métamorphosée en femme* paraît être « un œuf sur le plat »¹⁶, ou que les bayadères du *Dieu et la bayadère*, bas aux bras, mains gantées et visage barbouillé de jus de réglisse, ressemblent à des « ramoneurs »¹⁷. On touche ici au mystère de l'objet et du corps transportés sur scène, arrachés par ce simple déplacement aux usages et aux sens communs pour signifier *autrement autre chose* sans cesser d'être eux-mêmes – pour parler à l'œil autant qu'à l'imagination, une fois le « rêve flottant » de l'artiste scellé dans le « bloc résistant »¹⁸ de la matière spectaculaire. Car le ballet, même épuré de tout contenu thématique ou de toute ambition métaphysique (selon l'exigence fracassante du feuilletoniste de 1837), exige que le tableau s'organise et se mette en mouvement, qu'il échappe au chaos des matériaux entassés pour

construire une illusion de vie. Le ballet est bien, selon une formule de Gautier en 1864, la « plastique animée »¹⁹ : le conflit permanent de la matière et du mouvement, du matériau et du rêve, du corps et de l'esprit, du son et du rythme, du signifiant et du signifié.

« La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer des belles formes [...] », écrivait Gautier en 1837. En dehors de sa valeur polémique, la phrase ne saurait être prise au pied de la lettre : que la forme plastique ne soit pas nécessairement porteuse d'une idée métaphysique ou d'un « message » moral, qu'elle soit délivrée de tout utilitarisme ne l'écartent pas nécessairement du statut de signe ni ne l'affranchit de tout symbolisme. Il faudrait pour cela que le ballet se dégage de la gangue de son argument et de ses exigences de figuration pour se faire *danse pure* : Gautier feuilletoniste en rêve parfois, mais Gautier écrivain de ballet soumet régulièrement cette pure danse aux nécessités de la trame narrative, de l'éloquence pantomimique et de la représentation figurative. Culte objectif de la forme d'un côté, élaboration d'un spectacle unifié et signifiant de l'autre : une tension traverse ces arguments de ballets soumis à un régime binaire, ou à ce que nous nommerons plutôt *l'exaspération de la dualité*. Notons que ce régime s'inscrit le plus souvent dans la structure même, en deux actes, des ballets : tel est le cas de *Giselle*, *La Péri*, *Gemma*, *Yanko*, *Sacountalâ* ou, parmi les ballets non représentés, de *La Statue amoureuse*, *Mina*, *Le Preneur de rats de Hameln* et *Le Roi des aulnes*. Au-delà de cette structure, somme toute commune au XIX^e siècle, le régime binaire s'exacerbe, dans les corps et les objets, grâce au jeu de trois oppositions principales : entre le figuratif et le symbolique, entre le narratif (ou le transitif) et le poétique (l'intransitif), entre le fini et l'infini.

Le régime symbolique sature l'ancien ballet allégorique, genre qui ne subsiste dans les livrets de Gautier qu'à l'état de citation et donc de vestige. Dans la paysannerie chorégraphique *Pâquerette* (Opéra de Paris, 15 janvier 1851), se déploie une « procession dans le goût flamand » formée de « quatre chars symboliques représentant les quatre Saisons, et ornés d'attributs significatifs »²⁰. Ce défilé d'objets et de corps faits symboles contraste brutalement avec la course en sac qui lui succède et avec le « gai tableau militaire » auquel il fait place : retour au régime du pittoresque et du cliché ; basculement

des spectateurs du déchiffrement de l'allégorie dans la consommation des images topiques. L'objet est tour à tour convoqué pour son exactitude matérielle, pour sa capacité de pure présence, et pour son éloquence symbolique : son pouvoir d'*absentement* lié à ses puissances de suggestion. Il est tantôt là en excès, tantôt là par défaut. Un autre exemple est offert par « la Vérité avec son miroir », « une belle femme aussi nue que possible »²¹ au second tableau du *Preneur de rats de Hameln* (non représenté) : la perfection plastique se prête autant à la délectation visuelle et sensuelle qu'au décryptage allégorique et rationnel. La figuration érotique est symbolique, et vice-versa.

Le spectacle chorégraphique est rythmé, à l'époque de Gautier et dans ses arguments écrits, par l'alternance de la pantomime et de la danse. Ici encore, deux régimes s'affrontent et deux écritures du corps se confrontent. Dans les passages pantomimiques, le geste s'offre à la lisibilité, le sens s'inscrit à la surface visible du corps pour raconter des affects, des passions et des désirs. Le spectateur (ou le chorégraphe) est invité par l'argument de *Pâquerette* à suivre le pas « mêlé de pantomime, où chacun des partenaires poursuit l'idée qui l'occupe »²² – il revient au danseur de traduire en gestes cette idée. Le texte chorégraphique décline parfois cette « idée » pour programmer la gestuelle : Gemma, par exemple, mue par le magnétiseur dans le ballet homonyme (Opéra de Paris, 31 mai 1854) « tourne autour de Santa-Croce avec tous les signes de la passion »²³. L'écrivain de la danse, en revanche, laisse en blanc les lignes désignant les évolutions purement chorégraphiques, détachées de toute narration et de toute transitivité. Dans *Gemma* encore, le deuxième tableau de l'acte I s'ouvre par ces lignes sibyllines : « Les invités affluent dans la salle de bal, les danses se forment et se succèdent [...] ». Au mieux, la danse est désignée par son nom, qui en concentre le caractère, le costume ou les accessoires : c'est la « danse des œufs » et la « danse des épées » dans le Divertissement de *Yanko-le-bandit*²⁴ (Théâtre de la Porte Saint-Martin, 22 avril 1858).

L'opposition binaire, la troisième de notre exposé, entre le fini et l'infini, le terrestre et le céleste, organise entièrement les deux actes de *Giselle* (Opéra de Paris, 28 juin 1841) : l'« aspect froid et vaporeux » de la décoration de l'acte II, l'« ombre transparente et pâle »

que forme Myrtha, reine des Willis, ses « ailes diaphanes » et son « voile de gaze »²⁵, contrastent avec la densité matérielle de l'acte I, ses tonneaux et ses raisins, la chaîne d'or offerte par Bathilde à Giselle, l'épée de Loys, le cor d'Hilarion, l'anneau de fiançailles de Bathilde : tout ce qui ancrerait l'action représentée dans la vie matérielle, terrestre, immanente. On retrouve cette opposition binaire sur un mode peut-être (auto)parodique dans le livret de *Pâquerette*. Celui-ci convoque le souvenir du ballet romantique et de ses transparences obligées lors du songe de François endormi. Un gouffre se creuse entre la matérialité triviale de la salle d'auberge, avec ses « ustensiles de ménage », ses « chaudrons », les « poutres du plafond, brunies par la fumée », tout ce que Gautier nomme « ces misérables obstacles » et l'« infini lumineux » du « paysage magique » tout à coup déployé sur scène :

Des femmes vêtues de robes de gaze blanche, où frissonnent des lueurs d'argent, comme des gouttes de rosées sur des ailes de libellules, sortent des touffes de roseaux et d'iris, ceinture verdoyante, féérique, et se groupent autour de Pâquerette, qui représente ici l'idéal, la nymphe des premières amours aussi rayonnante pour le paysan que pour le poète²⁶.

Le basculement est brutal de la figuration réaliste si elle n'était d'abord pittoresque, au recyclage des matériaux romantiques débordant de spiritualisme diaphane dans leur symbolisme éthéré – décrypté et parodié avec humour²⁷ ?

Le mode binaire cultivé par Gautier nous laisserait supposer qu'aucun dépassement dialectique des contraires n'est possible. On observe pourtant, chez *l'écrivain de ballets*, la croyance en la capacité de l'art – l'artifice – de figurer, par le frottement des opposés, quelque point de fuite. Le dualisme n'y trouve ni résolution ni synthèse ; il tend à régresser en son état de non-existence. Car le ballet est tout entier tendu vers ce terme et cette gageure : réussir à faire miroiter en scène l'*avant* de toute division entre fini et infini, entre relatif et absolu, entre signifiant et signifié. Deux caractérisations de l'objet scénique dans les ballets de Gautier en font, pour ainsi dire, des *oxymorons visuels*, figuration spectaculaire d'une régression toute platonicienne dans un *avant* de toute coupure. Pour reprendre ici les analyses des œuvres narratives de Gautier proposées par Paolo Tortonese, « ce sont des oxymores, grâce auxquels les contraires trouvent

pour un instant, dans l'écriture, une solution à leur conflit. Solution utopique qui laisse intacte la richesse de l'un et de l'autre terme, fait rayonner la synthèse en évitant toute déperdition »²⁸. Ces oxymores sont engendrés dans le ballet grâce à quelques caractérisations, complémentaires et récurrentes, des objets et des corps convoqués par l'argument chorégraphique : la trouée et la transparence de la matière finie et infinie, dense et translucide ; la pesanteur et l'apesanteur des corps, acrobatiques et gracieux.

Dans *La Péri* (Opéra de Paris, 17 juillet 1843), l'opposition entre Achmet et la Péri, « c'est à dire la matière et l'esprit » selon Gautier donnant la clé de l'allégorie, ou le combat entre la terre et le ciel²⁹, est préparée par la métamorphose prodigieuse de la décoration, effet rendu visible de l'action de l'opium sur le cerveau du héros, à la scène IV de l'acte I ; se découvre un espace mental, la *matière de l'esprit*, ainsi décrit par le livret : « [...] un espace immense, plein d'azur et de soleil, une oasis féérique avec des lacs de cristal, des palmiers d'émeraude, des arbres aux fleurs de pierreries, des montagnes de lapis-lazuli et de nacre de perle, éclairé par une lumière transparente et surnaturelle »³⁰. Le livret cède à la pente descriptive : la vision se construit dans les mots comme pour en exacerber et en excéder les limites avant d'aller s'incarner – et se désincarner – en scène. L'opacité et la froideur du minéral accueillent alors la luxuriance végétale et se laissent pénétrer par le rayonnement lumineux : figuration fulgurante de l'indivision originelle, de la transparente opacité de la matière. Dans *Gemma*, un pareil entre-deux miroite un instant aux yeux des spectateurs lorsque l'héroïne, pour accoutumer le peintre à la revoir, après s'être placée dans le cadre de la toile, en déborde soudain les contours : « Massimo rentre et voit l'image lui sourire doucement, lui tendre ses bras, se détacher de la bordure et venir à lui »³¹ – instant de confusion, nouvel état limite entre art et vie, fixation et envol, forme et mouvement.

L'auteur de tant d'oxymores fixés dans l'argument chorégraphique, pour faire exister au théâtre ces *utopies de l'indivision*, doit s'en remettre aux pouvoirs du décorateur et du régisseur – à moins de laisser l'oxymore à l'état de lettre morte. Gautier le reconnaissait humblement, lui qui avouait dans le *Moniteur universel* du 19 juillet 1858 : « L'auteur d'un livret de ballet est presque étranger à son

œuvre, dont tout le mérite revient au chorégraphe, au musicien et au collaborateur. » Faute de pouvoir ressaisir en scène les prodiges visuels tramés par Gautier dans ses livrets, force est de recourir aujourd'hui, entre autres sources, à la réception critique de ses ballets, en leur temps. La déception du spectateur s'y lit parfois, à propos de *Sacountalâ* notamment (Opéra de Paris, 14 juillet 1858) : « J'ai déjà fait pressentir que les décors bossés par MM. Martin, Nolau et Rubé, ne donnaient qu'une idée très imparfaite du poème oriental auquel ils servent de cadre » note le critique B. Jouvin dans *Le Figaro* du 22 juillet 1858³². Mais Hippolyte Lucas, dans *Le Siècle*, évoquait à propos de *La Péri* le « gracieux paradis dû à deux magiciens de l'Opéra, MM. Philastre et Cambon »³³. Les critiques du journal *La Sylphide*, en 1841, saluaient les prouesses techniques des machinistes, capables de transcender la lettre du livret au second acte de *Giselle* : « [...] cette forêt, ce lac, ces plans éloignés, ces gradations de lumière, sont rendus avec une vérité digne de l'Opéra. Quant aux machinistes, ils ont tenté beaucoup de choses nouvelles, et ils ont réussi : une mécanique sans défauts vaut mieux qu'un long poème »³⁴. L'argument écrit s'efface derrière chaque prouesse technique et artistique : chaque accomplissement visuel capable de concilier ces contraires, l'imagination matérielle et la perception onirique.

La fascination exercée sur le lecteur moderne par les arguments de ballets demeurés, loin de toute scène réelle, à l'état d'ébauches tient au caractère virtuel des suggestions visuelles et des inventions scénique ou optiques, conservées à l'abri des demi-accomplissements et des mutilations. Le second tableau, tout en vert, du *Preneur de rats de Hameln* n'exista que dans l'imaginaire du poète chorégraphe. Ce dernier demeure étranger aux artifices et aux trucages qui seraient parvenus à libérer les corps de l'apesanteur, sans nier leur nature physique ni effacer leur pouvoir de séduction érotique :

Quand la toile se lève, les nymphes du Pays vert, avec des ailes vertes et de longues robes de gaze teintées de vert, volent dans l'intérieur du Puits et montent en spirale vers l'orifice, où elles recueillent entre leurs bras des jeunes filles de Hameln qui sautent par-dessus la margelle entraînées par le chant magique du Preneur de rats, dans des poses effarées et ravies³⁵.

Selon les dernières lignes de l'esquisse du *Roi des aulnes* transcrite par Émile Bergerat³⁶, le vieux burg où le père est demeuré accablé, sans son enfant, devait ainsi se refléter à la surface du lac dans lequel l'ondine nage avec le fils du roi ; mais seul le transcritteur pense à l'artifice technique susceptible d'actualiser en scène une vision maintenue à l'état virtuel dans cette ébauche, que Gautier n'écrivit même pas :

À ce moment, et dans le plus fort de ces joies de l'hyménée [entre l'enfant et la fille du roi des Aulnes], – par un phénomène d'optique emprunté aux expériences de M. Robin³⁷ le physicien, – se reflétait sur la surface du lac, le vieux burg désolé, où, seul désormais et sans héritier, se lamentait le pauvre père de l'enfant disparu³⁸.

Le lecteur ne peut qu'imaginer ces noces de la poésie et de l'artifice technique, du rêve et de la matière, de l'image fixe et de son animation qu'aurait organisé ce ballet du *Roi des Aulnes* :

Tout le premier tableau devait être rempli par les développements de cette lutte dans laquelle un père défend son fils contre le vertige d'amour au milieu d'un déchaînement de phénomènes magiques ; développements chorégraphiques, décoratifs et musicaux, dont le secret demeure à tout jamais enseveli avec le cerveau qui les contenait et les avait conçus³⁹.

Sans doute la réussite de ces figurations oxymoriques et utopiques sur la scène de l'Opéra demandait-elle que le public feignît d'y croire, ou s'abandonnât au jeu de l'illusion grâce auquel un objet et un corps sur scène, à la fois moins et plus qu'eux-mêmes, matériels et signes, s'imposent au regard avec la force de l'évidence : combattent en chacun de nous la force de dénégation. Aussi Gautier prend-il soin de rappeler en une formule célèbre que « les ballets sont des rêves de poètes pris au sérieux »⁴⁰. Ultime oxymore, ou dernier *adynaton*, ces songes *qui n'ont rien de creux* constituent bien plus qu'un provocant paradoxe. Ils sont chez Gautier le fondement et la raison d'être de toute création. Mais du livre à la scène, du lisible au visible, de l'imaginaire au sensible, se joue la capacité d'incarner la vision au théâtre⁴¹. Car la danse, faite selon Gautier de la même étoffe que le songe, doit donner corps à la chimère, sans la tuer.

1. Théophile GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, tome I, 1835-1838, édition de Patrick Berthier avec la collaboration de François Brunet, Paris, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2007, p. 127 (*La Presse*, 11 septembre 1837).
2. T. GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, tome II, 1839-1840, édition de P. Berthier avec la collaboration de Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Champion, 2008, p. 125 (*La Presse*, 15 avril 1839).
3. *Ibid.*, p. 278-279 (*La Presse*, 28 juillet 1839). J'abrège désormais CT suivi du numéro du tome.
4. CT, t. I, p. 164 (à propos du pas espagnol des sœurs Noblet dans l'opéra *La Muette de Portici* de Scribe et Auber ; *La Presse*, 2 octobre 1837).
5. *Ibid.*, p. 127 (*La Presse*, 11 septembre 1837).
6. Gautier écrit dans *La Presse* du 25 février 1850 : « Il faut que la figure de l'action ne cesse pas un instant d'être visible [...], et le sujet doit s'expliquer par lui-même. » Cité par Hélène Laplace-Claverie, « Écrire pour la danse / écrire sur la danse : Gautier entre théorie et pratique », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 26, 2004, p. 128.
7. T. GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, « Avant-Propos », Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 25.
8. T. GAUTIER, *Les Jeunes France, romans goguenards*, « Préface », Paris, Edition des autres, 1979, p. IV.
9. Sainte-Beuve, « *Le Capitaine Fracasse* par M. Théophile Gautier » (*Le Constitutionnel*, 30 novembre 1863), repris dans *Pour la critique*, édition d'Annie Prassoloff et José-Luis Diaz, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 369.
10. CT, t. II, p. 232 (*La Presse*, 1^{er} juillet 1839).
11. *Ibid.*, p. 238.
12. CT, t. I, p. 189 (*La Presse*, 16 octobre 1837).
13. CT, t. I, p. 71 (*La Presse*, 11 juillet 1837).
14. À propos des « Danseuses moresques » au Cirque-Olympique (29 septembre 1845), feuilleton repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, 4^e série, p. 116.
15. CT, t. I, p. 466 (*La Presse*, 23 avril 1838).
16. CT, t. I, p. 194 (*La Presse*, 23 octobre 1837).
17. CT, t. I, p. 243 (*La Presse*, 27 novembre 1837).
18. « Sculpte, lime, cisèle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant ! ». « L'Art », dans *Émaux et Camées*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Poésie / Gallimard, 1981, p. 150.
19. Dans le *Moniteur universel*, 18 juillet 1864, cité par H. Laplace-Claverie, art. cité, p. 130.
20. *Pâquerette*, dans Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, Section III, *Théâtre et ballets*, édition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie, avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Champion, 2003, p. 619.

21. *Le Preneur de rats de Hameln*, dans *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 686.
22. *Pâquerette*, *op. cit.*, p. 627.
23. *Gemma*, dans *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 634.
24. *Yanko-le-bandit*, dans *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 644.
25. *Giselle*, dans *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 598-599.
26. *Pâquerette*, *op. cit.*, p. 629. Ce divertissement « blanc » a pu être imposé par la direction de l'Opéra, soucieuse de compenser le réalisme de *Pâquerette* par une scène onirique d'un romantisme déjà daté.
27. L'hypothèse demeure ouverte. *Pâquerette* est un double hommage aux paysannes dansées au XVIII^e siècle et, par l'intermède « blanc », au ballet romantique. Ce recyclage explique en partie son échec.
28. Paolo TORTONESE, Introduction aux *Œuvres* de Théophile Gautier (*Choix de romans et de contes*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. XXV. Ma réflexion sur le ballet de Gautier est redevable à ces analyses lumineuses.
29. Dans *La Presse*, 25 juillet 1843, cité par H. Laplace-Claverie, « Introduction » dans *Œuvres complètes* de Théophile Gautier, Section III, *Théâtres et ballets*, *op. cit.*, p. 48.
30. *La Péri*, dans *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 607.
31. *Gemma*, dans *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 638.
32. Cité par H. Laplace-Claverie, éd. citée, p. 1007.
33. *Le Siècle*, 24 juillet 1843, *ibid.*, p. 997.
34. GUÉNOT et LECOINTE, *La Sylphide*, 1841, 2^e série, t. IV, p. 93-95, *ibid.*, p. 989-990.
35. *Le Preneur de rats de Hameln*, *op. cit.*, p. 686-687.
36. Émile BERGERAT, *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879 (cité par H. Laplace-Claverie, éd. citée).
37. Robin était prestidigitateur et proposé des expériences d'optique dans un théâtre du boulevard du Temple (d'après l'édition d'H. Laplace-Claverie).
38. *La Fille du roi des Aulnes* (ou *Le Roi des aulnes*), dans *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 691.
39. *Ibid.*, p. 690.
40. Dans *La Presse*, 23 février 1846, cité par H. Laplace-Claverie, « Introduction » aux ballets de Gautier, *op. cit.*, p. 50.
41. Gautier « cherche chaque fois à *éclaircir* la vision, à tracer des lignes (cercles, traits de visage, etc.) dans le sacré continu de "l'eau claire" enchantée. Mais articuler le sacré, c'est en fin de compte le dénaturer et le détruire, car il se définit précisément par l'absence de forme distincte [...] ». Serge Zenkine, « Théophile Gautier et le sacré », *Revue des Sciences Humaines*, « Panorama Gautier », textes réunis par Sarga Moussa et Paolo Tortonese, n° 277, 1/ 2005, p. 196.

La danse au cabinet d'anatomie : Gautier critique des corps

Martine LAVAUD

À la fin d'*Arria Marcella*, Octavien détourne son regard d'un spectacle affligeant. Il s'agit d'un opéra de Taglioni donné au San Carlo, *La Fedelta premiata*, mais dont la bigoterie de Ferdinand II a réglementé les tenues. Si bien qu'on y voit sautiller un essaim de nymphes culottées « d'un affreux caleçon vert monstre qui les faisait ressembler à des grenouilles piquées de la tarentule »¹. Dans cette nouvelle où le tour de force de Gautier fut de substituer au clou trop attendu de la catastrophe naturelle une catastrophe culturelle, c'est-à-dire l'irruption du père brandissant sa croix sur les corps nus des amants, le ballet des grenouilles résulte du basculement dans l'ère chrétienne de la haine des corps.

À cette scène d'après la chute s'oppose une autre, primitive et obsessionnelle, de l'innocence païenne : Madeleine (*Mademoiselle de Maupin*), Nyssia (*Le Roi Candaule*), l'amante du « Poème de la femme » (*Émaux et Camées*), offrent leur nudité au poète. Et parce que Gautier rappelle dans un article sur Fanny Elssler publié dans *Le Figaro* du 19 octobre 1837 qu'« une actrice est une statue ou un tableau qui vient poser devant nous »², le ballet semble la déclinaison publique et chaste de cette scène archétypale. Du reste, les héros idéaux de ses fictions, mus par une hyper-conscience quasi névrotique de leur personnage, ne parviennent pas à être autre chose que des acteurs : ainsi la Maupin hanche comme une déesse de marbre, ou s'efforce de « figurer la statue du silence »³. En dépit des caleçons verts, la valorisation du ballet par la critique romantique vient aussi de ce qu'il demeure le seul lieu où la chair demi-nue puisse s'entrevoir réellement et se commenter publiquement. Aux yeux de Gau-

70 - tier, l'intérêt de la Taglioni est donc moins sa qualité de danseuse chrétienne que l'inscription paradoxale de ce christianisme dans l'un des derniers refuges du paganisme au XIX^e siècle : « M^{lle} Taglioni est une danseuse chrétienne, si l'on peut employer une pareille expression à propos d'un art proscrit par le catholicisme [...]. » (*La Presse* du 11 septembre 1837⁴). D'où ce premier enjeu fondamental du ballet : innocenter la chair en retrouvant la beauté originelle. Mais il en est un autre, qui en est le prix : courir le risque, dans la pratique du langage muet des corps, de l'abolition de la matière verbale, c'est-à-dire de la littérature.

Peu favorables au christianisme, les fictions de Gautier fournissent un musée de corps idéaux dont on peut vérifier la capacité du ballet à les réaliser. Créant en 1837 le personnage de *Fortunio*, Gautier rappelle leurs trois propriétés : la force, la vitesse ou la capacité de « se transporter aussi vite que la pensée d'un endroit à un autre », la beauté⁵. Or il n'est que deux lieux où ces trois propriétés puissent coexister, et les corps se mouvoir : la vie rêvée du ballet, et plus rarement la vie réelle. De l'anatomie des corps dansants nous considérons donc successivement la force, ou le corps mécanique, le mouvement, ou le corps érotique, enfin la beauté, ou le corps incertain. Il s'agira ainsi de saisir comment la critique de Gautier, nourrie de néoplatonisme, opère le passage d'une physique à une métaphysique des corps, du corps opaque au corps lumineux, ou si l'on veut d'Arria Marcella à Spirite.

LA FORCE, OU LE CORPS MÉCANIQUE

Gautier est conscient d'une difficulté esthétique majeure. D'un côté, la force est une condition nécessaire de la danse, et c'est pourquoi, dans *La Presse* du 24 juin 1844⁶, il avance l'utilité potentielle des cours d'acrobatie pour les danseurs de l'opéra. Ainsi Saint-Léon, « l'homme-caoutchouc », est admirable, parce qu'il « s'élève si haut que l'on a le temps de lire le journal du soir avant qu'il ne retombe » (*La Presse* du 22 février 1850). Mais d'un autre côté, l'hypertrophie tendineuse et musculaire peut produire un corps obscène et fonc-

tionnel incompatible avec la beauté, et plus proche de ces écorchés décrits par Gautier dans *L'Événement* du 8 août 1848 : « ...les os, les leviers nécessaires y sont, mais la chair et la peau manquent, et par conséquent la forme est absente »⁷.

On comprend donc ses réticences devant la maigreur obscène de Louise Fitzjames, qui n'aurait pu, comme sa sœur, endosser le rôle d'une laitière suisse (*Nathalie, ou la laitière suisse, La Presse* du 16 octobre 1837). Dans les textes des années 1836-1837 en particulier, une déclinaison par l'absurde d'hypotyposes hérissées de corps où percent les os, les nerfs et les tendons, se détache sur le fond idéal de *Mademoiselle de Maupin*. Après avoir évoqué Odry, l'Antinoüs des cuisinières, un autre passage publié le 18 avril 1837 exhibe des pieds en équerre, des pantins mécaniques aux longs cous rouges gonflés de muscles⁸. Fatales aux hommes qu'une carcasse trop lourde fait ébranler le plancher, la musculature et l'ascèse fabriquent des femmes « maigres comme des lézards à jeun depuis six mois », des clavicules qui « font une horrible saillie transversale », « quatre à cinq nerfs tendus à rompre » comme « des cordes de violon sur leur chevalet », des bustes de petites filles phtisiques vissés sur des jambes de « grenadier de la garde »⁹, des bayadères ratées dont « tout le corps a coulé dans les mollets »¹⁰. Un tissu intertextuel serré lie les satires critiques des années 1836-1838 non seulement avec les diatribes androphobes de *Mademoiselle de Maupin*, où les hommes sont « hâves, osseux, poilus, avec des cordes à violon sur les mains, de grands pieds à pont-levis »¹¹, mais aussi et réciproquement, avec les flèches décochées par *Le Figaro* du 17 octobre 1836 contre les féministes de *La Gazette des femmes*, lesquelles exhibent « un luxe de deltoïdes, de clavicules et de vertèbres à dégoûter l'intrépide M. Alfred de Montferrand, l'éditeur de l'*Ossuaire des femmes célèbres du XIX^e siècle* »¹². L'évocation de l'extrême laideur aboutit ainsi à la neutralisation d'un corps mécanique sur lequel se retrouvent tous les genres, sexuels et textuels. Elle crée enfin un bestiaire grotesque : batraciens, araignées aux corps mangés de pattes, ou encore, le 21 septembre 1838, crapauds dépayés ou crocodiles empaillés à qui ressemblèrent, ce jour là, deux sylphides qu'on s'était acharné à suspendre en l'air avec du fil de fer sans parvenir à les redescendre¹³.

72- Mais dès lors que l'organe se devine plutôt qu'il ne s'impose, la métaphore animale passe du grotesque au sublime. En cela Gautier se rapproche de Pierre-Nicolas Gerdy, auteur en 1829 d'une *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie* : l'anatomie n'y a d'importance que dans la mesure où elle donne de la « transparence à la peau et montre à l'intelligence de l'artiste les formes de la surface du corps par le souvenir des parties cachées », et non par leur exhibition. C'est alors, ajoute l'anatomiste, que l'homme plein d'orgueil peut se considérer comme le plus beau des animaux... D'où chez Gautier le surgissement de deux métaphores animales valorisantes, celles du jaguar et du pur-sang. Le leitmotiv du jaguar désigne les deux sexes, le cavalier espagnol évoqué dans *La Charte de 1830* du 18 avril 1837, « souple, précis, onduleux et vif comme un jeune jaguar »¹⁴, Augusta Maywood, célébrée dans *La Presse* du 25 novembre 1839 pour ses nerfs d'acier et ses « jarrets de jaguar »¹⁵. Appliqué à Fortunio d'ailleurs, il signale non seulement une morphologie, mais l'impression paradoxale que produit la puissance couvant sous la nonchalance. De même la puissance esthétique d'une statue vient de l'impression de latence du mouvement qui s'en dégage, dans la pose, la pression visible du muscle sous la peau. Quant à la métaphore du pur-sang elle traverse aussi bien la fiction que la critique : les belles créations du premier chapitre de *Fortunio* sont quatre pur sang¹⁶, Petra Camara « fait le tour du théâtre avec cette piaffe et ce meneo [...] qu'on ne saurait mieux comparer qu'aux courbettes d'un cheval pur sang vigoureusement tenu en main [...] »¹⁷, et pour les corps de bronze des bayadères, ils sont « comme les chevaux de bonne race qui ne suent jamais »¹⁸. Dans *La Presse* 30 juillet 1846, Gautier dira également de Fanny Cerrito que « rien dans ce joli buste n'inspire l'idée des fatigues de la classe et des sueurs de l'entraînement »¹⁹. Il faut alors opposer le paganisme au christianisme, l'aisance des bayadères dont le « front n'est pas trempé de la plus légère moiteur »²⁰ (*La Presse* du 20 août 1838), à l'ascèse chrétienne de la Taglioni, sylphide fatiguée du 21 septembre 1838 chez qui « l'haleine manque, la sueur perle sur le front, les muscles se tendent avec effort, les bras et la poitrine rougissent »²¹.

La danseuse païenne serait le lieu où humanité et animalité s'articulent parfaitement. Or dans *Mademoiselle de Maupin*, Gautier affirme qu'« un lion, un tigre, sont plus beaux que des hommes », et que « dans leur espèce beaucoup d'individus atteignent à toute la beauté qui leur est propre »²². La spécificité du règne animal serait donc la coïncidence extrême entre l'individu et le type, idée que l'on pouvait trouver, dès 1766, dans *The Anatomy of the Horse* d'un George Stubbs dont tout l'œuvre peint est l'application morphologique et qui fait du cheval nu un portrait en athlète antique. Le ballet est aussi, par nature, animal, parce que dépourvu du langage des mots, il développe comme lui le langage du corps, et parce qu'il ne saurait vivre que dans un présent qui l'absorbe tout entier. Comme le rappelle Gautier dans un compte rendu de *Stella*, dans *La Presse* du 25 février 1850, puis le 8 janvier 1851, dans celui de *La Fonti*, le passé et l'avenir sont interdits au ballet qui « doit conjuguer l'action toujours au présent »²³. C'est l'abolition de la conscience dans un espace désactualisé et cette innocence du corps nu livré au langage des gestes qui font du ballet un art universel et primitif.

Dès lors il n'est pas anodin que la plus animale et primitive des danseuses soit Amany, le pur-sang des bayadères qui ne sachant parler le langage civilisé, répond « un, deux, trois, quatre » à Gautier lorsqu'il lui dit bonjour (*La Presse* du 10 juin 1844), ou mange les fausses groseilles de verre sur le bonnet de George Sand²⁴. Aussi partage-t-elle avec l'Égyptienne du *Pied de momie*, la Plangon de la *Chaîne d'or*, ou bien encore Nyssia, l'épouse cachée du roi Candaule, ce signe distinctif des types antiques les plus purs : « l'orteil séparé des autres doigts, en pied d'alouette, comme dans les anciennes statues grecques ». Dans ce même article de *La Presse* du 20 août 1838, Gautier s'étonne d'ailleurs de la perspicacité instinctive qui lui fit rencontrer ce type en idée avant de le découvrir réellement, puisque le personnage de Soudja Sari, dans *Fortunio*, propose une troublante préfiguration d'Amany²⁵.

La seconde propriété de l'idéal humain tel que *Fortunio* l'exprime, le mouvement, est d'autant plus importante qu'elle contrarie la fixité marmoréenne et « parnassienne » qu'on attribue trop systématiquement à Gautier. Dans *Fortunio*, le héros éponyme possède le mouvement souple du jaguar, et Arabelle se distingue par la « grâce souveraine » de ses gestes si « harmonieusement filés » qu'ils ont « quelque chose de rythmique et de musical »²⁶. L'esthétique idéale participe bien d'une dynamique des corps, une femme ayant sur une statue cet incontestable avantage, rappelle d'Albert, de se tourner « toute seule du côté où l'on veut »²⁷.

Loin de systématiquement se pétrifier en des statues impassibles, et pour oser une formule anachronique, la beauté de Gautier peut donc tendre vers « l'explosante-fixe ». Ainsi la superposition des textes de critique et de fiction permet de préciser le leitmotiv équestre qui accompagne l'expression dynamique du corps païen avec l'image du cheval arrêté net par son cavalier. Madeleine de Maupin sidère ses compagnons en réalisant cet exploit²⁸ ; Fortunio passe sans transition « de la course la plus rapide à l'immobilité la plus complète. – On eût dit qu'un enchanteur l'avait figé, lui et son cheval »²⁹ ; Juancho, dans *Militona*, arrête court « sa noble bête »³⁰. Or les bayadères évoquées le 20 août 1838 possèdent elles aussi cette maîtrise parfaite du temps d'arrêt brusque³¹ que la critique du 5 mars 1839 traduit métaphoriquement au sujet de la danseuse Fanny Cerrito : « elle s'élançait à fond de train d'un bout du théâtre, et arrive jusque sur la rampe, où elle s'arrête court comme les chevaux arabes que leurs maîtres lancent au galop contre un mur, c'est effrayant et gracieux, chose rare »³². Par un phénomène de condensation métaphorique la danseuse figure à la fois le cavalier et sa monture dans une parfaite harmonie de la volonté esthétique et de l'exécution musculaire. Ce n'est pas la performance sportive qui fascine Gautier : le portrait de M^{me} Guy-Stéphan en balle élastique (*La Presse* du 22 janvier 1853³³), celui de M. Paul qui, quand il monte aux frises, y reste (*La Presse* du 29 décembre 1856³⁴), ont même de quoi faire sourire. C'est plutôt le point de jonction précis et précaire entre le

mouvant et l'immobile qui importe. D'où la métaphore fétichiste et compulsive du fer de pointe fiché dans le sol, et dont la seule évocation inscrit de nouveau l'énergie du mouvement dans l'organe qui le bride. D'où également l'intérêt de Gautier pour le travail de Jean-Auguste Barre, sculpteur de danseuses³⁵.

Mais parce que le ballet est mouvement, Gautier le définit comme l'exhibition cinétique d'une galerie de statues vivantes réunissant tous les types³⁶ (*La Charte de 1830* du 18 avril 1837), et dont l'infinie déclinaison des facettes cautionne la perfection formelle : « la danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes » (*La Presse* du 27 novembre 1837³⁷). La lecture des *Mémoires* de la Taglioni confirme cette inscription de la démultiplication des poses de la statuaire antique non seulement dans la réception, mais aussi dans la genèse : « Dans ces poses il faut faire pivoter le corps avec beaucoup de grâce, d'aplomb et d'assurance. J'étais parvenue à une très grande perfection dans ce genre : c'est une étude d'après l'antique, cela m'a beaucoup servi et plaisait infiniment au public³⁸. »

Surtout, la clef du corps dansant réside dans un paroxysme oxymorique articulant mort et volupté. Le substantif « volupté » est d'ailleurs pléthorique et transversal, tant il parvient à qualifier les cambrures érotiques de la Petra Camara, d'Amany, de Fanny Ellsler, de Carlotta, et même de la Taglioni avec sa « volupté divine »³⁹, mais aussi les corps des fictions. Parce que la qualité d'une danse se mesure à sa charge érotique, Gautier parle de « catalepsie de la volupté »⁴⁰ lorsque la Petra Camara, le 2 juin 1853, ressemblant en cela aux derviches tourneurs, parvient à l'abolition du mouvement par l'effet paradoxal de son extrême accélération. Ou bien, admirant le 13 janvier 1854 Fanny Cerrito, il évoque les « caresses voluptueusement mortes »⁴¹ de *Gemma*. Le ballet est un art miraculeux en ce qu'il abolit son objet par l'excès même de son exhibition, et c'est ainsi qu'à force de spontanéité sexuelle, le corps de la Petra Camara accède à une chasteté paradoxale. « Comment se fait-il que cette danse si chaude [...], aux gestes si libres, ne soit nullement indécente, tandis que le moindre écart d'une danseuse française est d'une immodestie si choquante ? C'est que la cachucha est une danse

nationale d'un caractère si primitif et d'une nudité si naïve qu'elle en devient chaste ; [...]»⁴². » Extraite du système culturel qui la condamne, la crudité du désir est comme blanchie par une forme d'innocence anthropologique et amoral. D'un art plus matérialiste que métaphysique, avance Gautier le 11 septembre 1837⁴³, résulte l'extrême réduction des sujets à la seule tension du désir qui fait du ballet un art essentiel. La mise en scène sublime de la sexualité s'avère donc moins obscène que l'exhibition des tendons, des muscles, des nerfs, laquelle renvoie le corps à la misère de sa laideur pratique.

LA BEAUTÉ : ESTHÉTIQUE ET MÉTAPHYSIQUE DU « CORPS INCERTAIN »

On retombe en plein néoplatonisme, tant la contemplation du corps érotique mène à celle de l'Idée, du Beau, en une sorte de retour au type primordial. L'évocation platonicienne transite par la référence directe, la représentation archéologique, l'image de la contemplation muette ou celle du corps translucide. Le 15 octobre 1849, à l'occasion de *La Filleule des fées*, le critique se livre à un développement présent, quatre ans plus tard, dans *Arria Marcella* : le ballet, « c'est un hymne sans parole à la rotation des sphères et au mouvement des mondes que Platon entendait gronder dans l'espace ; une procession sacrée et rappelant les évolutions stellaires, dont l'abrutissement de la civilisation nous a fait perdre le sens conservé par les mystagogues »⁴⁴. Par ailleurs, si Perrot est laid du haut comme un ténor, ses jambes dignes du mime Bathylle ou du comédien Pâris ont été retrouvées dans une fouille du jardin de Néron ou d'Herculanum⁴⁵. Enfin le compte-rendu de *La Fille de marbre*, dans *La Presse* du 9 octobre 1848, redit l'obsession du langage muet de l'au-delà derrière la vitre de la quatrième paroi : « Toute cette foule, princes, princesses, sylphides, bergères, paysans et paysannes, arrive jusqu'au cordon de feu qui sépare l'illusion de la réalité, vous regarde fixement, vous sourit, fait les yeux blancs et s'évanouit avec des gestes de télégraphe comme un muet convulsif qui s'efforce de parler⁴⁶. » Ce motif du langage muet par lequel le spectateur accède au monde des

idées traverse *Arria Marcella* qui fait aussi allusion à *La Muette de Portici*⁴⁷, et du reste Edwin Binney a avancé la thèse selon laquelle cette nouvelle serait la transposition italienne et antique du second acte de *Giselle*⁴⁸. Surtout, transitant par le *Second Faust* de Goethe, le néoplatonisme se traduit dans la déclinaison des corps opaques, transparents ou lumineux, selon leur capacité à incarner l'Idée. « En effet, qu'est-ce que le corps sans l'âme, la lampe sans la lumière, la fleur sans le parfum ? », lit-on dans le compte-rendu de *La Péri*, le 17 juillet 1843⁴⁹. L'image archétypale du corps éclairé par la lampe de l'âme marque également, dans *Le Roi Candaule*, la sublime évocation de Nyssia : « et quand nulle émotion ne les colorait, elles [ses chairs] prenaient des reflets argentés, de tièdes lueurs, comme un albâtre éclairé par-dedans. La lampe était son âme charmante, que laissait apercevoir la transparence de sa chair »⁵⁰. Dans *Fortunio*, la chair de Musidora est si délicate « que le jour la pénètre et l'illumine intérieurement »⁵¹. De la même façon Regina Forli, le 25 avril 1853, montre des chairs d'une transparence d'opale. Mais l'application de ce stéréotype platonicien au corps des danseuses est en cela singulier qu'il affecte les plus charnelles : ainsi de la Petra Camara, dont les chairs cambrées sont parcourues d'ondulations sonores et lumineuses, et font apparaître « les luisants de marbre sous la transparence du maillot »⁵². On aboutit à une esthétique de la réminiscence des corps, tel celui de Fanny Elssler qui fait errer l'imagination « dans des palais de marbre blanc inondés de soleil et se détachant sur un ciel bleu foncé, comme les frises du Parthénon »⁵³ (*La Presse* du 24 septembre 1838). Étrangement cette fois, c'est Fanny, et non plus Carlotta, qui préfigure *Spirite*⁵⁴. D'autre part, la nouvelle oppose cette chair lumineuse du paganisme hellénique au « ton mat de la cire de cierge »⁵⁵ pris par la peau de Spirite dès lors qu'on l'enterre dans un couvent. À côté des chairs opaques des corps mécaniques et chrétiens ou des chairs lumineuses des corps désirables, il y a enfin les corps transparents, tel celui de M^{lle} Louise Fitzjames, qui, déplore Gautier dans *La Presse* du 27 novembre 1837, à force d'être trop maigre, n'a pas de corps : « elle ne serait même pas assez substantielle dans l'emploi d'ombre ; elle est diaphane comme une corne de lanterne, et laisse parfaitement transparaître les figurants qui se tré-

moussent derrière elle. La danse est essentiellement païenne, matérialiste et sensuelle ; [...] »⁵⁶.

Le 23 février 1846, évoquant les wilis de Heine, le poète dit aussi : « les héros chorégraphiques sont tout ailes et tout pieds, mais d'un corps incertain ». Cette incertitude investit tous les aspects du corps dansant pris entre immobilité et mouvement, chasteté et volupté, matérialité et spiritualité, marbre et chair, animalité et humanité, et se prolonge même dans l'ambivalence culturelle : Carlotta est « une Italienne qui a l'air d'une Allemande à s'y tromper, comme l'Allemande Fanny avait l'air d'une Andalouse de Séville » (5 juillet 1841). Mais surtout, le corps est sexuellement incertain, rejoignant en cela l'androgynisme platonicien, comme Fanny Elssler qui plaît autant aux hommes qu'aux femmes et forme l'ombre portée de la Maupin dans l'univers du ballet. « Si M^{lle} Elssler ressemble à autre chose qu'à elle-même, c'est assurément au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgynisme antique, cette ravissante chimère de l'art grec⁵⁷. » Elle réalise ainsi le rêve de d'Albert : posséder sous la peau d'Antinoüs la musculature d'Hercule, incarner « un jeune homme merveilleusement beau et un peu efféminé comme le Bacchus indien »⁵⁸. Et comme les critères de la beauté sont souvent sexuellement et génériquement transversaux, la référence au Bacchus indien caractérise également le portrait de Fortunio. La question de l'incertitude permet ainsi de placer les danseuses sur une sorte de continuum sexuel, tendu entre masculin et féminin, alignant les Suisses de paroisse, les danseurs espagnols, M^{lle} Eugénie Fiocre, fondue dans une « beauté insexuelle qui est la beauté même »⁵⁹ (*Moniteur Universel* du 18 juillet 1864), Fanny Elssler, Carlotta Grisi dont Gautier fait une synthèse de Fanny Elssler et de la Taglioni (*La Presse* du 21 février 1848, au sujet de *Griseldis*⁶⁰), Amany, Dolorès Serral, provocante et dominatrice, la Taglioni enfin, spirituelle et diaphane.

Son aversion spontanée pour les danseurs ne relève pas seulement d'une évolution culturelle qui, après 1681, a consacré le corps de la danseuse et tenté de conjurer le spectre de l'inversion représenté par les Antinoüs de cuisinières. Sylvie Jacque-Mioche explique que « le danseur est unique en scène, car c'est le monde vu à travers son regard qu'il nous livre : il se projette en figure centrale

mais singulière, alors qu'il est entouré de la démultiplication de son fantasme, scène qu'on pourrait illustrer [...] par l'exemple du III^e acte de *La Bayadère* où Solor fumant son haschisch voit apparaître 32 silhouettes à l'image de celle de sa bien-aimée »⁶¹. Évoquant son ballet *La Péri* le 17 juillet 1843, Gautier reprend ce portrait fantasmagique du créateur en don Juan oriental réunissant autour de lui tous les types de la beauté, la Géorgienne, la Grecque, l'Arabe pure et fauve, la Juive à la peau d'opale, l'Espagnole fine et cambrée, la Française vive et jolie⁶²...

Esquisons donc un portrait possible de la danseuse idéale, Gautier justifiant le sans-gêne du maquignon par la nécessité professionnelle⁶³. Il tâche de reproporionner la construction tripartite du corps telle que l'établit le *Timée* de Platon, à savoir la partie inférieure ou abdominale, siège des appétits et de la reproduction, le thorax ou poitrine, siège des émotions et des passions, la tête, siège de l'esprit. Il recherche certes une belle hauteur de jambes mais sans que le tronc en soit mangé afin de construire ce qu'il appelle un corps bien découplé. Les muscles doivent être d'acier, les attaches fines, les rotules nettes, bien détachées, le genou parfait, sans que l'ossature fasse saillie, la cambrure des reins érotiquement marquée. Parce que la danseuse écrit en quelque sorte avec la pointe de ses pieds, et comme dans la nouvelle de 1840 où le narrateur s'éprend du pied de la momie avant de lui demander sa main, celui-ci doit être petit, poli, cambré, pivot d'un corps léger qui, rattaché à la terre par un point de contact minimal, doit aussi traduire l'apesanteur du corps. Comme par un effet de compensation et de retournement, la partie inférieure se trouve spiritualisée par les pieds fétichisés et d'autant plus érotisés. Inversement, Gautier renfloue le buste, siège des émotions hypotrophié par la danse académique. Loin des ballets de légumes dans lesquels Louise Fitzjames jouait le rôle de l'asperge, il met donc en évidence une belle musculature, une poitrine ferme et remplie sans excès, des bras souples et ronds. L'évocation de la tête, comme par l'effet de la distance, est quant à elle réduite à ses notations les plus simples : couleur des yeux, des cheveux, qualité du sourire. En somme, matérialité et spiritualité font l'objet d'une redistribution harmonieuse dans les trois étages d'un corps rééquilibré dont

aucune partie ne doit s'abstenir de danser.

Dans *Ecrire pour la danse*, Hélène Laplace-Clavier raconte comment Georges Feydeau, en 1898, sous prétexte que le Théâtre Marigny avait investi dans une machine à fabriquer des bulles, s'échina à écrire un livret inepte, ce qui donna, faute de mieux, *La Bulle d'Amour*⁶⁴. On mesure le gouffre qui l'en sépare du néoplatonisme de Gautier, ce qui n'a pas empêché Faguet, dans ses *Etudes littéraires* (Boivin, 1949), de dénoncer son obsession de la matière et son inaptitude à la pensée.

Pourtant, le ballet montre combien il s'est agi pour lui non d'abolir mais d'incarner la pensée. Cette tension s'est dématérialisée, sans toutefois se christianiser, à partir de 1841, époque des débuts de Carlotta, lorsque s'amorça un mouvement de sublimation platonicienne qui trouvera son apothéose dans *Spirite*. Penser, philosopher, rappelle François Dagognet, c'est apprendre à mourir, c'est-à-dire à se séparer de l'enveloppe corporelle qui nous trouble pour regagner la patrie du pur esprit⁶⁵. Dans *Spirite*, Gautier ne philosophe pas, mais à l'issue d'un travail de désincarnation poussé à son paroxysme, il pense en images, c'est-à-dire qu'il retrouve l'idée à sa source, dans sa présence préconceptuelle. Le ballet, épiphanie de la forme, rhétorique performative qui poursuit ce que le texte ne saurait plus dire dans la synesthésie des sens, fait toucher alors les limites potentielles des mots.

Tels furent selon lui les trois enjeux du ballet : incarner la pensée, innocenter la chair, retrouver l'unité d'un langage universel : car « le lendemain de la confusion des idiomes, à la tour de Babel, l'on a dû jouer une pantomime », spéculait Gautier le 15 octobre 1849. Son œuvre ne se délite pas en paradoxes incohérents, l'idée même de paradoxe ayant peu de sens dans le monde des idées. Du corpus critique à celui des fictions ou des poésies, les images et les corps se répondent : Mademoiselle de Maupin et Fanny Elssler, Amany et Soudja Sari, l'Égyptienne du *Pied de Momie*, la Petra Camara / « Le poème de la femme », Carlotta Grisi et Spirite... Là encore il faut revenir à la source, le fameux chapitre XI de *Double amour*, qui met en scène le corps incertain de Rosalinde dans l'idéalité d'*As you like it*. Gautier rêve ici un spectacle idéal, mais aussi un public idéal. Une

salle, dit le texte, « pleine d'âmes de poètes », pour conjurer le cauchemar : une salle pleine de lorgnettes de bourgeois, devant des grenouilles en culotte et des bulles d'amour.

NOTES

1. *Arria Marcella*, éd. Pierre Laubriet, in *Romans, contes et nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, II, p. 313.
2. Th. GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, I, 1835-1838, éd. Patrick Berthier, avec la collaboration de François Brunet, Champion, 2007, p. 767.
3. In *Romans, contes et nouvelles*, I, p. 335.
4. Voir *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, I, p. 126. Dans *La Double Méprise* de Mérimée (1833), un baron peut détailler l'anatomie d'une danseuse en présence de sa femme, mais ne saurait louer celle de cette dernière sans s'attirer ses foudres.
5. Fortunio, qui s'est transporté en un éclair d'Italie au salon de Georges, décline ces trois propriétés : de « taille moyenne, bien cambré, fin et robuste, l'air doux et résolu, l'épaule large, les extrémités minces », il est « un mélange de grâce et de force d'un effet irrésistible ; ses mouvements sont veloutés comme ceux d'un jeune jaguar, et sous leur nonchalante lenteur on sent une vivacité et une prestesse prodigieuse » (*Romans, contes et nouvelles*, t. I, p. 622). Ces propriétés de l'être idéal avaient déjà été rêvées dans *Mademoiselle de Maupin* : « Et celui qui joindrait à la beauté suprême la force suprême, qui, sous la peau d'Antinoüs aurait les muscles d'Hercule, que pourrait-il désirer de plus ? » (*Ibid.*, p. 327). Elles entretiennent entre elles un rapport de contiguïté, notamment la force et le mouvement, tandis que le couple « beauté / force » emporte l'articulation du féminin et du masculin.
6. Théâtre de la Porte-Saint-Martin : *Réflexions sur Risley et ses fils, Le Songe d'une nuit d'été*, première le 15 juin 1844, in *Théophile Gautier, Écrits sur la danse*, éd. Ivor Guest, Actes Sud, « Librairie de la danse », 1995, p. 159-160.
7. « Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne », réimprimé dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, 1883.
8. « Les danseurs espagnols », *La Charte de 1830* du 18 avril 1837, reproduit dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p. 92 ; *Écrits sur la danse*, p. 31-32 ; *Critique théâtrale*, I, p. 61.
9. *Critique théâtrale*, I, p. 62-63 ; *Écrits sur la danse*, p. 32.
10. « Théâtre de la Porte Saint-Martin. *Capsali, ou la Délivrance de la Grèce*, ballet héroïque », *La Presse* du 6 juin 1838, *Critique théâtrale*, I, p. 508.
11. *Mademoiselle de Maupin*, éd. citée, ch. XV, p. 492.
12. *Paris et les Parisiens*, éd. Claudine Lacoste, « La Boîte à documents », 1996, p. 418.
13. « Opéra. Reprise de *La Sylphide*. *La Presse* du 24 septembre 1838 », *Critique théâtrale*, I, p. 642 ; *Écrits sur la danse*, p. 80.
14. *Critique théâtrale*, t. I, p. 65.

15. « Opéra : débuts d'Augusta Maywood à l'Opéra, dans un pas de deux du *Diable boiteux* », le 11 novembre 1839, et dans *La Tarentule*, le 20 novembre 1839 ; *Critique théâtrale*, II, éd. Patrick Berthier, avec la collaboration de Claudine Lacoste et Hélène Laplace-Claverie, Champion, 2008, p. 426.
16. « Quatre femmes, quatre superbes créatures, quatre pur-sang, des anges doublés de démons, des cœurs d'acier dans des poitrines de marbre, des Cléopâtre et des Impéria au petit pied », *Fortunio*, éd. citée, p. 608.
17. *Théâtre du Gymnase : Petra Camara*, danses ajoutées dans les *Folies d'Espagne*, vaudeville de Lubize, première le 2 juin 1853 (*La Presse* du 7 juillet 1853).
18. « Les Devadasis dites Bayadères », *La Presse* du 20 août 1838, *Critique théâtrale*, I, p. 597.
19. *Her Majesty's theatre*, Londres : *La Bacchante* et *Lalla Roukh*. *La Bacchante*, divertissement, chorégraphie de Perrot, musique de Pugni, première le 1^{er} mai 1845, et reprise le 25 juin 1846. *Lalla Roukh, ou la Rose de Lahore*, grand ballet oriental en dix tableaux, chorégraphie de Perrot, musique de David et Pugni, première le 11 juin 1846 (*Écrits sur la danse*, p. 194).
20. *Critique théâtrale*, I, p. 597.
21. « Opéra : reprise de *la Sylphide*, ballet-pantomime en deux actes, livret de Nourrit (anonyme), chorégraphie de F. Taglioni, musique de Schneizhoeffter, première le 12 mars 1832. Reprise pour Ellsler le 21 septembre 1838 » (*La Presse* du 24 septembre 1838, *Écrits sur la danse*, p. 77 ; *Critique théâtrale*, I, p. 638.)
22. *Mademoiselle de Maupin*, éd. citée, p. 261.
23. Opéra : *La Fonti*, ballet en deux actes et six tableaux, livret de Deligny, chorégraphie de Mazilier, musique de Labarre, première le 8 janvier 1855, *La Presse* du 16 janvier 1855 ; *Écrits sur la danse*, p. 291.
24. *Écrits sur la danse*, p. 158.
25. « [Les Bayadères] ont parfaitement réalisé l'idée que nous nous en formions ; nous avons été très flatté de la justesse de notre intuition, car dans un roman de nous intitulé *Fortunio*, [...], nous avons introduit plusieurs figures indoues qui se trouvent de la plus grande exactitude et d'une ressemblance telle, qu'après avoir vu les véritables devadasis, nous n'aurions pas un mot à changer ; [...] » (*Critique théâtrale*, I, p. 590.)
26. *Fortunio*, éd. citée, p. 615.
27. *Mademoiselle de Maupin*, éd. citée, p. 377.
28. « La troupe essaya vainement de me suivre ; je tournai bride quand je fus assez loin, et je revins à leur rencontre ventre à terre ; quand je fus tout près d'eux, je retins mon cheval lancé sur ses quatre pieds et je l'arrêtai court : ce qui est, comme tu le sais ou comme tu ne le sais pas, un vrai tour de force en équitation. De l'estime ils passèrent sans transition au plus profond respect ». (*Ibid.*, p. 440.)
29. *Fortunio*, éd. citée, p. 679.
30. *Militona*, in *Romans, contes et nouvelles*, I, p. 1195.
31. *Critique théâtrale*, I, p. 595 ; *Écrits sur la danse*, p. 70.
32. « Variétés. *Jaspin*, vaudeville en deux actes, par M. Sauvage », *La Presse* du 5 mars 1839, *Critique théâtrale*, II, p. 84, *Écrits sur la danse*, p. 351.

33. « Théâtre-Lyrique : *Le Lutin de la vallée. La sténo-chorégraphie*. Opéra ballet en deux actes et trois tableaux, musique d'E. Gautier, livret de Carré et Alboize, chorégraphie de Saint-Léon, première le 22 janvier 1853 » (*La Presse* du 1^{er} février 1853).
34. « Théâtre de la Porte-Saint-Martin : *Esméralda*, ballet en cinq tableaux, chorégraphie de Perrot, musique de Pugni, première au Her Majesty's theatre à Londres, le 9 mars 1844, reprise au Théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris le 24 décembre 1856 (première représentation parisienne de l'œuvre) » [*La Presse* du 29 décembre 1856].
35. Voir par exemple « La statuette de Fanny Ellsler », in *La Charte de 1830*, 28 novembre 1836, *Écrits sur la danse*, p. 29-30.
36. Il semble notamment à Gautier que « l'Opéra devrait attirer à lui tous les plus beaux danseurs et les plus belles danseuses du monde, tout ce qui a une célébrité dans ce genre », *Critique théâtrale*, I, p. 65.
37. « Opéra : Louise Fitzjames dans *Le Dieu et la bayadère*, opéra en deux actes, musique d'Auber, livret de Scribe, chorégraphie de F. Taglioni, première le 13 octobre 1830, reprise le 24 novembre 1837 », *Critique théâtrale*, I, p. 242 ; *Écrits sur la danse*, p. 54.
38. Manuscrit R 17, cité par Sylvie Jacq-Mioche dans « La technique romantique : de l'exhibition du corps dans la négation du corps », *Histoire de corps. A propos de la formation du danseur*, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p. 178-179.
39. « Opéra : reprise de *la Sylphide* », *La Presse* du 24 septembre 1838, *Critique théâtrale*, I, p. 638.
40. *Théâtre du Gymnase : Petra Camara*, danses ajoutées dans les *Folies d'Espagne*, vaudeville de Lubize, première le 2 juin 1853, *Écrits sur la danse*, p. 266.
41. « Opéra : *Gemma*, ballet en deux actes et cinq tableaux, livret de Gautier, chorégraphie de Cerrito, musique de Gabrielli, première le 31 mai 1854 », *Ibid.*, p. 263.
42. « Les danseurs espagnols », in *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, *Critique théâtrale*, I, p. 64 ; *Écrits sur la danse*, p. 33.
43. « Opéra : retour de Fanny Ellsler dans *La Tempête*, ballet-féerie en deux actes, livret de Nourrit (anonyme), chorégraphie de J. Coralli, musique de Schneizhoeffter, première le 15 septembre 1834 » ; *Critique théâtrale*, I, p. 127.
44. *Écrits sur la danse*, p. 236.
45. « Théâtre de la Renaissance : *Zingaro*, opéra en un prologue et deux actes, livret de Sauvage, musique de Fontana, chorégraphie de Perrot, première le 29 février 1840, pour les débuts de Jules Perrot et Carlotta Grisi » (*La Presse* du 2 mars 1840, *Écrits sur la danse*, p. 110.)
46. « Opéra : retour de Fanny Cerrito, *La Fille de marbre*, reprise le 4 octobre 1848 », *Écrits sur la danse*, p. 223.
47. « Les villages que l'on traverse ou que l'on côtoie, Portici, rendu célèbre par l'opéra de M. Auber, Resina, Torre del Greco... », *Romans, contes et nouvelles*, II, p. 288.
48. Voir le ch. VIII, « Les sources de *Gemma* et de *La Statue amoureuse* », *Les Ballets de Théophile Gautier*, Nizet, 1965, p. 215.
49. « Opéra : *La Péri*, ballet fantastique en deux actes, livret de Gautier, chorégraphie de J. Coralli, musique de Burgmüller, première le 17 juillet 1843 » ; *Écrits sur*

la danse, p. 136.

50. *Romans, contes et nouvelles*, II, p. 950.

51. *Ibid.*, I, p. 612.

52. « Théâtre du Gymnase : *Petra Camara*, danses ajoutées dans les *Folies d'Espagne*, vaudeville de Lubize, première le 2 juin 1853 » (*La Presse* du 7 juillet 1853, *Écrits sur la danse*, p. 266.)

53. *Critique théâtrale*, I, p. 639.

54. « Sur les marches du temple, entre les colonnes derrière lesquelles s'ouvre la porte du pronaos, Spirite se tenait debout dans cette pure clarté grecque si peu favorable aux apparitions, au seuil même de ce Parthénon si clair, si parfait, si lumineusement beau. » (*Spirite*, ch. XV, *Romans, contes et nouvelles*, II, p. 1224).

55. *Ibid.*, ch. XI, p. 1191.

56. « Opéra. Le Dieu et la Bayadère », *La Presse* du 27 novembre 1837, *Critique théâtrale*, t. I, p. 242 ; *Écrits sur la danse*, p. 54.

57. « Académie royale de musique. Représentation au bénéfice de mesdemoiselles Elssler », *Le Messager* du 4 mai 1838, *Critique théâtrale*, I, p. 804 ; *Écrits sur la danse*, p. 57.

58. *Ibid.*

59. « Opéra : *Néméa, ou l'Amour vengé*, ballet-pantomime en deux actes », livret de Meilhac et Halévy, chorégraphie de Saint-Léon, musique de Minkus, première le 11 juillet 1864 ; *Écrits sur la danse*, p. 318-319.

60. *Écrits sur la danse*, p. 218.

61. Voir article cité en note 38, p. 175.

62. « Opéra : *La Péri* », *Écrits sur la danse*, p. 134-143.

63. « Cependant une actrice est une statue ou un tableau qui vient poser devant nous, et l'on peut la critiquer en toute sûreté de conscience, lui reprocher sa laideur comme on reprocherait à un peintre une faute de dessin [...] », « M^{lle} Fanny Elssler », *Le Figaro* du 19 octobre 1837, *Critique théâtrale*, I, p. 767.

64. *Écrire pour la danse. Les livrets de ballets de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Champion, 2001, p. 132.

65. Voir *Le Corps*, PUF, 2008.

Gautier face au corps du danseur

Patrick BERTHIER

Dès sa première intervention comme critique théâtral, avant même de devenir feuilletoniste régulier, Gautier confie, à propos des performances vocales du trio masculin formé par Tamburini, Rubini et Lablache : « [...] j'avouerai que je n'aime guère entendre un homme faire des roulades, des trilles et des cadences perlées ; cela me contrarie presque autant que de le voir danser »¹. Une telle déclaration marque le point de départ des réflexions qui suivent, et à la faveur desquelles je voudrais proposer un aperçu de l'évolution des avis de Gautier face au corps du danseur. À n'en pas douter hostile en 1836 (« [...] nous professons l'antipathie la plus féroce contre les danseurs gras ou maigres, petits ou grands »²), il l'est toujours deux ans plus tard : « Pour nous un danseur est quelque chose de monstrueux et d'indécemment que nous ne pouvons concevoir³. » Mais à partir de 1840, son opinion évolue et il est intéressant d'essayer de comprendre comment et pourquoi.

LE SUISSE DE PAROISSE

Pour introduire l'éloge du danseur espagnol Camprubí, partenaire de Dolorès Serral, « souple, précis, onduleux et vif comme un jeune jaguar »⁴, Gautier établit d'entrée pour son lecteur le contraste entre cette élégance et ce dont on a l'habitude à Paris :

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 jambes, des pirouettes et autres gestes de pantins mécaniques⁵.

Le concile de Vatican II a chassé de nos églises le suisse en habit à la française, qui rythmait de sa hallebarde les « assis », « debout », « à genoux » de la foule des fidèles pendant la messe. Mais, pour un lecteur du milieu du XIX^e siècle, il s'agit d'un personnage familier, avec son bicorne et sa solennité ; grâce à Flaubert, il nous en reste la version fabuleuse, « rapière au mollet, canne au poing, plus majestueux qu'un cardinal et reluisant comme un saint ciboire »⁶. Comme s'il avait lu cette page avant qu'elle ne fût écrite, Gautier ne garde de la silhouette du suisse que le détail du mollet, évidemment mis en valeur par la culotte arrêtée au genou ; et, comme souvent, une fois la boutade trouvée, il la « ressert » volontiers à brefs intervalles, comme propre à restituer son impression négative. Le 7 mai 1838, à propos du modeste ballet *La Volière*, dont l'argument a été imaginé par Thérèse Elssler, la sœur aînée de la fameuse Fanny, Gautier tient, avant tout autre compliment, à louer la danseuse

du bon goût qu'elle a eu de ne point donner de *pas* aux acteurs mâles de son œuvre chorégraphique ; en effet rien n'est plus abominable qu'un homme qui montre son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de suisse de paroisse, et toute sa lourde charpente virile ébranlée par les sauts et les pirouettes⁷.

Il arrive même à Gautier, par une contagion de dégoût, de voir ces mêmes mollets aux danseuses qui lui déplaisent. Dès le 13 octobre 1837, dans l'éloge de Fanny Elssler qu'il rédige pour *Figaro* dans sa « Galerie des belles actrices », il procède, pour louer les jambes de la danseuse viennoise, comme il avait fait six mois plutôt à propos de l'élégance de Camprubí, et leur oppose le repoussoir de l'ordinaire :

[...] ses jambes diffèrent beaucoup des jambes habituelles des danseuses, dont tout le corps semble avoir coulé dans les bas et s'y être tassé ; ce ne sont pas ces mollets de suisse de paroisse ou de valets de trèfle qui excitent l'enthousiasme des vieillards anacréontiques de l'orchestre, et leur font récurer activement les verres de leur télescope, mais bien deux belles jambes de statue antique dignes d'être moulées et amoureusement étudiées⁸.

Même des artistes moins prestigieuses ont droit à ce traitement comparatif, pour peu que Gautier les ait regardées avec plaisir. C'est le cas d'une Mlle Bertin, interprète d'un des rôles féminins du ballet grec *Capsali*, dont le ridicule excite sa verve au fil d'une analyse drôle et méchante ; exception relative pour cette jeune femme, qui

a de fort jolies jambes dont elle ne sait pas se servir ; mais bien qu'elle danse assez médiocrement, elle n'est pas désagréable à la vue comme beaucoup d'illustres bayadères, dont tout le corps a coulé dans les mollets et qui portent des bustes d'enfants poitrinaires sur des jambes de suisse de paroisse [...] ⁹.

Le couronnement de cette série pourrait être le feuilleton du 7 janvier 1841, consacré à l'Opéra. Le sujet principal en est la cantatrice germanique Catinka Heinefetter, pour qui Gautier n'est déjà pas tout indulgent : il veut bien espérer que sa voix s'affermira, l'émotion d'un début parisien une fois dissipée, mais son corps est, hélas, ce qu'il est : « Ses mains sont assez belles, quoique un peu grandes ; quant à ses pieds, nous les soupçonnons d'être allemands, car [...] nous les avons guettés assidûment sans pouvoir parvenir à les apercevoir¹⁰. » Sur la lancée de ces galanteries, la coda du feuilleton n'étonne guère, consacrée qu'elle est à l'apparition, sur la même scène de l'Opéra, d'un jeune danseur déjà brocardé par la critique lorsqu'il avait fait ses débuts sur la scène éphémère du Théâtre nautique. Je cite l'essentiel de ce texte éloquent :

Maintenant que les affaires sérieuses sont réglées, – passons au divertissement, c'est-à-dire au début de M. Achille Henri. – Nous n'avons jamais vu de bouffonnerie plus transcendante ; un rire énorme, un rire homérique secouait sur leurs stalles tous les spectateurs de l'orchestre ; les dieux de l'Olympe grec, en voyant boiter Vulcain, ne se sont pas tordus sur leur trône d'or dans un éclat de rire plus large et plus franc¹¹.

Figurez-vous un gros garçon monstrueux, avec un torse en sac de noix, des mollets de suisse de paroisse, des bras à casser le dynamomètre de Tivoli, un cou de taureau surmonté d'une petite tête grosse comme le poing, le tout enveloppé d'une tunique de gaze côtelée d'or, fort courte et cerclée d'un ceinturon de métal ; l'idéal du grotesque et de la lourdeur sautillant avec des grâces d'hippopotame en gaité, à côté de Mlle Louise Fitzjames, la plus parfaite antithèse de l'embonpoint qu'il soit possible de trouver dans ce monde, et peut-être dans l'autre¹² ! [...]

Nous sommes vraiment étonné que l'on ait laissé débiter une pareille nullité. Ne devrait-il pas y avoir un conseil d'inspection pour veiller à ce que des sujets incapables ne puissent arriver devant le public ? M. Achille Henri ferait beaucoup mieux de prendre l'état d'Hercule du Nord ou du Midi, selon le lieu de sa naissance ; il y réussirait à coup sûr. Sa place est à Franconi, et non à l'Opéra¹³.

Achille Henri ou Henry est le fils d'Henri Bonnachon, dit Henry, chorégraphe né en 1784, qui a fait la plus grande partie de sa

carrière en Italie, et qui avait tenté de la relancer en France en s'engageant dans la malheureuse aventure du Théâtre nautique¹⁴. Achille Henry, vedette de cette troupe éphémère, était longiligne – en 1834, en tout cas, puisqu'en 1841 Gautier semble l'avoir vu « gros » ! –, emprunté, et ne paraît pas, en effet, avoir été un danseur convaincant. Mais si la condamnation de Gautier vise, certes, la faiblesse de l'artiste, elle met surtout l'accent sur son obscénité physique : il choque le regard, il offense la beauté.

En insistant un peu dans ce sens, on arriverait au 29 septembre 1845, jour où Gautier rend compte, dans son feuilleton de *La Presse*, d'un « divertissement arabe » donné à la Porte Saint-Martin, *Les Moresques ou la Chasse aux jeunes filles*¹⁵. La chose ne vaut pas cher, mais elle est amusante, et Gautier s'irrite de la censure pudibonde qui a exigé des retranchements dans les danses de ces pauvres filles. Il rapproche cette réaction « protestante et puritaine » de celle qui a fait carrément interdire le spectacle que se proposait de donner, dans le même théâtre, l'Allemand Keller ; celui-ci avait pourtant eu l'idée heureuse « de rassembler au naturel les plus beaux hommes et les plus belles femmes qu'il a pu trouver dans les magnifiques races du Nord, et de leur faire représenter au naturel des tableaux historiques ou mythologiques », mais ces tableaux vivants qu'il a pu montrer à Bruxelles, et même à Londres, pays du *cant*, la France bourgeoise et hypocrite les juge obscènes et les condamne¹⁶. Mais ce n'est pas étonnant, poursuit Gautier : à la scène c'est la laideur, voire l'anomalie qui règnent :

[...] on permet de se montrer aux monstruosité les plus hideuses, aux fœtus échappés de leur bain d'alcool, aux Esquimaux, aux Papous, aux sauvages de tous pays, pourvu qu'ils soient abominables. On porte sur le pavois Tom Pouce qui revenait de droit au cabinet d'anatomie et qu'une police sage aurait dû faire empailler. – Est-ce que vous croyez, par hasard, que la laideur est morale, et que l'âme profite beaucoup à ces spectacles immondes ? Si nous avions une fille, nous aimerions mieux lui laisser voir dix hercules et vingt géants bien faits et de belle mine qu'un seul nain et un seul magot. [...] Quand nous pensons au nombre de jeunes mères qui ont été voir cet affreux avorton américain, nous ne sommes pas sans inquiétude pour la conscription de 1866¹⁷.

Humour discutable mis à part, nous savons bien que nous touchons ici à un point essentiel des penchants viscéraux de Gautier. La

laideur suscite en lui une intolérance irrépressible. Et pourtant le danseur homme n'est pas toujours, à ses yeux, réduit à la paire de mollets inacceptable. Que faut-il pour qu'il change d'avis ?

LES VERTUS COMPENSATRICES DU RIRE

Même sans aller jusqu'à ce que nous venons de lire, Gautier, dans les premières années du feuilleton, pense souvent que le danseur, tout simplement, ne sert à rien. Dans l'opéra de Donizetti *La Favorite*, il aime surtout le pas de deux, ajouté quelques semaines après la création pour faire valoir Carlotta Grisi¹⁸. En revanche, le pas de six (deux danseurs, quatre danseuses), inclus dans l'œuvre dès l'origine, le consterne ; d'abord, on l'a « trop vanté à l'avance », et inévitablement il déçoit ; et surtout il déçoit parce que

les deux hommes ne sont pas bien liés aux groupes de femmes ; ils sont toujours à se trémousser maussadement dans quelque coin sans faire la moindre attention à leurs danseuses ; ils n'entrent véritablement qu'une seule fois dans le pas, et c'est pour s'agenouiller avec une pose prétentieuse et ridicule, en penchant la tête l'un vers l'autre comme si l'un des deux était une jolie femme¹⁹.

Le sérieux de ces figures, voilà ce qui les rend rédhitoires. Que le rire s'en mêle, et tout change – entendons, le rire voulu, dispensé par l'artiste en connaissance de cause. Même à l'Opéra, alors, l'indulgence est possible, et le mollet en personne (si j'ose écrire), en perdant de son galbe, y est réhabilité, car on peut rire fraternellement « du comique désespoir d'Élie, cet excellent mime, que la maigreur élégiaque et plaintive de ses mollets fait repousser de toutes les jeunes filles qu'il courtise avec une inépuisable patience »²⁰. La sympathie de Gautier pour Georges Élie (1800-v. 1883), danseur à l'Opéra de 1824 à 1848, décrit même une courbe ascendante : déjà son premier feuilleton officiel pour le journal de Girardin – un compte rendu assassin du ballet de Guerra *Les Mohicans* – épargne Élie, chargé du rôle comique de Jonathas, un maître à danser poltron, à cause de la « fantaisie spirituelle »²¹ avec laquelle il l'a interprété ; un peu plus tard, c'est à Élie que Gautier compare Arnal, un de ses acteurs comiques préférés²² ; et dans le compte rendu d'une reprise de *La Sylphide*, il le nomme avec éloge « le niais spirituel

qu'on n'emploie pas assez »²³. Car quand, au contraire, Élie est mis en valeur conformément à son savoir-faire, il peut devenir « délicieux », comme dans le rôle de Narcisse de Krakenthorp, amoureux burlesque du ballet de Mazilier *La Gypsy*²⁴.

Évidemment, si le danseur comique est un acteur qui imite les professionnels, les chances de rire sont plus grandes encore. Une des raisons pour lesquelles Gautier adore la parade des *Saltimbanques*, de Varin et Dumersan, créée aux Variétés le 25 janvier 1838, c'est que l'un de ses acteurs de prédilection, Jacques Odry, chef de troupe ambulante sous le nom de Bilboquet, y interprète avec une des actrices de la pièce une parodie de la cachucha, cette danse andalouse introduite en France en 1834 par Dolorès Serral, et acclimatée à l'Opéra par Fanny Elssler. Or Odry est laid, supérieurement laid, à en croire l'évocation de Gautier :

Quasimodo lui-même est moins laid, car il arrive au terrible par le fantastique et le monstrueux ; mais Odry ! comme on voit qu'il a été fait exprès pour le théâtre des Variétés : un nez en bouchon de carafe, martelé de méplats et de facettes, allumé d'un rouge véhément, épaté au milieu de la figure et écrasé par le poing de la trivialité et de la sottise, des yeux de poisson cuit au regard hébété, une bouche fendue comme un grelot et faisant deux ou trois fois le tour de la tête ; des épaules voûtées, des jambes si comiquement cagneuses et dénuées de mollets ; des mains rugueuses, courtes, violettes, carrées ; puis, sur tout cela, cette admirable fatuité de bêtise et cette insolence d'âneries que vous savez. Ô grand inimitable, surprenant, ébouriffant Odry ! [...] jamais tête chimérique, sculptée dans les nœuds d'une canne, n'offrit un profil plus risiblement grotesque²⁵.

Dans ce portrait ouvert par une comparaison avec Quasimodo, « grotesque » est évidemment un éloge ; et, en effet, la description de la danse que propose un Gautier visiblement aux anges insiste, de façon révélatrice, sur l'art avec lequel Odry exalte sa propre laideur corporelle pour la transfigurer par le rire qu'il déclenche :

[...] la scène hyperdrolatique, l'œil, la perle du vaudeville est l'endroit où Bilboquet, dit l'incomparable Espagnol, danse la *caoutchoucha* avec la petite Zéphyrine, costumée en Andalouse [...].

Les castagnettes lancent leur rire insolent et grêle ; Odry, plus fièrement cambré que Camprubí, s'avance avec sa Dolorès ; il se renverse amoureuxment en arrière, il déploie et ramasse ses bras, il penche sa tête d'un air de coquetterie avantageuse on ne peut plus divertissant, il laisse tomber ses mains pâmées ou

mortes d'amour, où pendent, aux lèvres des castagnettes, des grappes de notes pétulantes ; il jette sa cuisse plate et maigre, avec un certain tic nerveux, comme pour faire ballonner sa jupe de gaze ; il fait, ce vieux animal d'Odry, tout ce que faisait la jeune et charmante Dolorès Serral, tout ce que fait l'Elssler du *Diable boiteux*. Eh bien ! la cachucha est une danse d'une élégance si divine, d'une allure si passionnément voluptueuse, que la parodie d'Odry ne peut lui ôter sa grâce et sa saveur native ; la cachucha a presque fait Odry gracieux²⁶.

Odry suscite le rire parce qu'il réussit presque à paraître femme²⁷, Élie parce qu'il fait oublier qu'il est homme. Mais Élie lui-même, et *a fortiori* ses camarades plus prestigieux, peuvent non seulement divertir mais plaire, même à Gautier.

« PERROT L'AÉRIEN »

Pour entrer dans ce chapitre de l'admiration « sérieuse », parlons en effet encore une fois d'Élie. Au début de 1841, Gautier assiste à la reprise des *Noces de Gamache*, ballet-pantomime en deux actes de Milton, créé au théâtre de la République et des Arts²⁸ le 19 janvier 1801 ; il est méfiant, car l'œuvre est ancienne, et on ne l'a pas jouée depuis vingt ans parce que c'est elle qui était au programme le soir de l'assassinat du duc de Berry : que va révéler l'exhumation ? Or le feuilletoniste ne boude pas son plaisir, et cela grâce au couple masculin de don Quichotte, dansé par Élie, et de Sancho Pança, incarné par Jean-Baptiste Barrez. À vrai dire, dans une telle œuvre, la pantomime prend le pas sur la danse, et c'est comme comédiens que Gautier apprécie les deux interprètes, leurs costumes, leurs mimiques, leur idéale adéquation aux modèles. « Cervantès lui-même n'a pu concevoir autrement le chevalier à la Triste Figure », dit-il d'Élie²⁹. Quant à Barrez, deux références permettent de mesurer à quel point il donne satisfaction : il « a réalisé [...] sur sa personne » la gravure, connue à l'époque, de Decamps³⁰, et il a déployé dans son jeu « une naïveté [...], une effronterie [...], une habileté [...] qu'envierait Deburau »³¹. Decamps, le mime Deburau : nous sommes bien dans le jardin réservé des admirations inconditionnelles de Gautier.

Encore pourrait-on objecter que dans ce ballet de caractère c'est encore l'amusement qui l'emporte. Mais Gautier dit aussi, et de plus en plus souvent, le plaisir qu'il éprouve à voir danser des artistes

comme Auguste Mabilie, Barrez nommé plus haut, ou Joseph Mazilier. Mabilie, né vers 1815, et qui danse à l'Opéra depuis 1835, est jeune encore, mais les deux autres ne sont pas des débutants, loin de là : Mazilier est né en 1797, Barrez en 1792. En 1840 tous deux sont devenus maîtres de ballet, mais ils dansent encore, et il est visible que s'ils séduisent Gautier c'est moins par leur charme proprement physique que par leur art global. Mazilier, à la fois chorégraphe et interprète de *La Gypsy*, est jugé par lui « homme intelligent et bon danseur, qualités qui vont rarement ensemble »³² : on sent dans cette formulation comme une trace des traits contre le suisse de paroisse, mais le ton a radicalement changé malgré tout. Un autre exemple permet de percevoir comment, vers 1840, Gautier ne se « braque » plus contre le danseur homme : celui de Lucien Petipa, né à Marseille en 1815. Nous connaissons davantage aujourd'hui son frère cadet Marius, le futur chorégraphe de Tchaïkovski et de Glazounov, mais Lucien obtient rapidement la notoriété dès ses débuts à l'Opéra, le 10 juin 1839. Les gautiéristes savent qu'il a créé les rôles d'Albrecht dans *Giselle*, d'Achmet dans *La Péri*, et composé la chorégraphie de *Sacountalâ*, mais Gautier, lui, ne le sait pas encore lorsqu'il écrit : « M. Petitpas [*sic*] a débuté à l'Opéra, – ce M. Petipa est mal nommé, car il fait au contraire de très grands pas et de très grands sauts [...] »³³. Il ne lui faut pas longtemps pour reconnaître qu'il a dû mal regarder ; quinze jours plus tard, son compliment revêt même la forme de la comparaison la plus flatteuse à laquelle il puisse consentir pour un danseur : « Quant à M. Petipa, il n'a contrarié en rien le plaisir du public ; il n'a pas été trop répugnant pour un homme. – Il est jeune, assez bien de visage, et a quelque chose de l'élégance cambrée du danseur de Dolores³⁴. » Si Petipa ressemble à Camprubi, tout est possible. Et en effet, dès lors, l'éloge ne se dément plus, soit sous la forme négative de l'exception flatteuse (« À l'exception de Mabilie et de Petipa, les danseurs de l'Opéra sont faits pour encourager l'opinion qui ne veut admettre que des femmes dans le corps de ballet³⁵ »), soit, bien sûr, par la louange accordée ensuite à Petipa comme interprète des ballets de Gautier lui-même.

Un homme, à cette date, résume mieux encore que Petipa ce que le danseur peut exercer de séduction sur un Gautier bien disposé ; c'est Jules Perrot. Encore un artiste en pleine maturité : il est né en

1800, et, tout en continuant à danser, est devenu maître de ballet à l'Opéra dès 1828. Gautier se montre ici d'accord avec l'admiration qui entoure cet artiste, réputé pour la légèreté de ses sauts et de ses déplacements. Certes, quand il évoque « ces *vols penchés* presque horizontaux qui faisaient la gloire de Perrot l'aérien »³⁶, il emploie l'imparfait, car à quarante ans Perrot n'est sans doute plus aérien que dans le souvenir de ceux qui l'acclament ; mais il ne l'évoque jamais que par cette image, ou par d'autres semblables. Le capital de sympathie accumulé par l'artiste est visible dans la manière dont Gautier commente son entrée en scène dans *Zingaro* :

[...] Perrot, costumé par Gavarni, n'avait en aucune manière cet air fade et doucereux qui rend les danseurs si généralement insupportables ; il n'avait pas encore dansé que son succès était déjà certain ; à voir l'agilité moelleuse, le rythme parfait, la souplesse du mouvement de la pantomime, il n'était pas difficile de reconnaître Perrot l'aérien, Perrot le sylphe, la Taglioni mâle³⁷ !

La référence à *La Sylphide* ne manque évidemment pas d'intérêt, un an avant *Giselle*, mais surtout elle montre que des danseurs élégants comme l'est Perrot peuvent faire revenir Gautier de ses préventions et de ses férocités. Il le sait très bien, d'ailleurs, lui qui précise, toujours à propos de ce danseur :

Ces éloges sont d'autant moins suspects de notre part que nous n'aimons pas le moins du monde la danse des hommes : un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre ; nous n'avions jusqu'à présent pu supporter que les mazurkas, les saltarelles et les cachuchas. Perrot nous a fait revenir de notre prévention³⁸.

Cela a été rendu possible parce que la légèreté de Perrot a fait oublier à Gautier le suisse de paroisse, et lui a fait admettre que la perfection pouvait habiter aussi le corps du danseur, et non seulement celui de la danseuse. Lui-même apporte à ce sujet, dans le feuilleton de *La Presse* du 24 juin 1844, un témoignage qui me paraît capital. Il est de bonne humeur, car il revient de la Porte Saint-Martin où il a vu un divertissement de Risley intitulé *Le Songe d'une nuit d'été*, et même s'il admet « n'avoir pu démêler en quoi le ballet [...] rappelait, de loin ou de près, la délicieuse féerie dont [il]³⁹ porte le titre », il aime tellement la pièce de Shakespeare que son préjugé est favorable. Et si jamais ce n'avait pas été le cas, la personnalité du chorégraphe aurait emporté le morceau : ce Risley, en effet, est

moins danseur qu'acrobate, et ce *Songe* n'est guère pour lui que prétexte à s'associer à ses jeunes fils dans des numéros de souplesse, de force et d'audace dont on devine à quel point ils ravissent le feuilletoniste. Les deux enfants Risley costumés en lutins sont pour lui « prodigieux », « les yeux ont de la peine à les suivre » tant ils sont vifs ; quant à leur père, « parfaitement râblé, avec des pectoraux magnifiques, des bras musculeux mais sans les énormités des Hercules de profession » – gageons même qu'il a le mollet fin –, il sait les faire jongler, et jongler avec eux, dans « une série de tours de force d'autant plus incroyables qu'ils ne trahissent ni le moindre effort, ni la moindre fatigue » ; les deux petits « ont l'air d'enfants qui s'amuse », tout simplement. Succès, bien sûr. Et rêverie de Gautier sur ce que pourrait devenir la danse classique, si « les classiques de la chorégraphie [n'étaient pas] bien autrement entêtés et violents que les classiques de la littérature » :

En les regardant s'élaner si loin, retomber de si haut, nous pensions à tout ce que l'éducation des danseurs d'opéra offre d'incomplet et d'arriéré : – un jour nous parlions à Perrot de la supériorité de sa danse, il nous fit cette réponse profonde : « J'ai été trois ans *polichinelle* et deux ans *singe* » – voulant dire par là qu'il avait rempli les rôles de Mazurier.

L'association du nom de Perrot à celui de Mazurier est éclairante. Cet acteur-danseur-acrobate, mort prématurément à trente ans en 1828, avait connu une gloire difficilement imaginable aujourd'hui par son incarnation du personnage principal de *Jocko ou le Singe du Brésil*, drame « à grand spectacle, mêlé de musique, de danses et de pantomime », de Lurieu et Rochefort, créé à la Porte Saint-Martin le 16 mars 1825 et joué plus de deux cents fois, chiffre tout à fait exceptionnel pour l'époque. Mazurier costumé en grand singe y sauvait la vie de l'enfant de son maître, avant d'être abattu par erreur par un subalterne qui avait cru à une agression. Acrobate farcesque dans le premier acte, largement consacré aux facéties aériennes du singe, Mazurier faisait pleurer la salle à la fin du second lors de son agonie « humaine ». L'œuvre avait connu imitations et parodies⁴⁰. Gautier en connaissait la vogue comme tout le monde en son temps, et lorsqu'elle fut reprise en 1864 il ne manqua pas d'y aller et d'en parler⁴¹. Déjà, cinq ans plus tôt, il avait dit son admiration pour *Pongo*, vaudeville de Clairville et Charles Desolme créé à l'Ambigu le 29 juillet 1859 par un

acrobate nommé Marzetti. D'entrée, il marquait la ressemblance de *Pongo* avec « *Jocko*, où Mazurier déployait une agilité si merveilleuse »⁴². Marzetti est non seulement bon mime, mais « danseur d'une légèreté incomparable : il ne saute pas, il voltige, et jamais on n'entend le bruit de son pied quand il retombe ». Marzetti l'aérien, en somme.

Ne donnons pas à cette référence à Mazurier plus d'ampleur qu'il ne convient. Gautier est en plein rêve, lorsqu'il imagine ce que « pourrait essayer un chorégraphe qui aurait de l'imagination avec des gailards comme Auriol, Lawrence et Redisha, Ducrow, Risley et ses fils »⁴³, ou lorsqu'il estime que « l'emploi du tremplin ferait obtenir des élévations prodigieuses »⁴⁴. Tout s'oppose à ce rêve dans la réalité de la danse. En outre, comme François Brunet me le fait remarquer avec justesse, le propos de Gautier sur la danse masculine doit forcément être relativisé, en un temps où le rôle du danseur se réduit progressivement à celui de porteur, et où justement les Perrot seront bientôt des souvenirs ; il faudra, cela est vrai, attendre la fin du siècle et les ballets russes pour qu'une conception nouvelle du couple de danseurs, et du danseur homme, voie le jour.

Il n'en reste pas moins que les quelques citations proposées dans les pages qui précèdent montrent combien la pensée (ou l'humeur) de Gautier sur la danse masculine s'inscrit dans une réflexion plus générale en lui sur la beauté ou la laideur du corps. Que Rubini chante suavement est une chose, qu'il se costume de façon impensable en est une autre, plus grave⁴⁵ ; Giulia Grisi est belle comme une statue grecque, et cela compte infiniment plus que « [ses] *ut* à peine articulés [...], qui ont en outre l'inconvénient de la contraindre à plisser son beau front, et de causer à sa jolie bouche une contorsion qui rappelle la fable antique de Minerve jouant de la flûte »⁴⁶. Et ainsi de suite. L'enquête reste de toute certitude à poursuivre, comme elle l'est aussi sur Gautier et le costume masculin en général, ou sur Gautier et le costume masculin dans les rôles travestis. La publication progressive du feuilleton ne manquera pas de susciter une multitude de sujets, et ce n'est pas son moindre mérite.

NOTES

1. « Courrier de Paris », *La Presse*, 13 octobre 1836, et Gautier, *Critique théâtrale*, Champion, t. I, 2007, p. 53.

2. Même article, *ibid.*, p. 59.
3. Compte rendu de *Capsali ou la Délivrance de la Grèce* (Porte Saint-Martin, 1^{er} juin 1838), *La Presse*, 6 juin, et *Critique théâtrale*, éd. citée, t. II, 2008, p. 508.
4. « Les danseurs espagnols », *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, et *ibid.*, t. I, p. 65.
5. *Ibid.*, p. 61-62.
6. *Madame Bovary*, III^e Partie, chap. I.
7. *Critique théâtrale*, t. I, p. 487.
8. « Mlle Fanny Elssler », *ibid.*, p. 768.
9. *La Presse*, 6 juin 1838, et *Critique théâtrale*, t. II, p. 508.
10. *Critique théâtrale*, t. III, à paraître début 2010, p. 16. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « Gautier et l'Allemagne scénique », dans Wolfgang Drost et Marie-Hélène Girard [éd.], *Gautier et l'Allemagne* [colloque de Siegen, juin 2003], Universitätsverlag Siegen, 2005, p. 109-111.
11. Voir l'*Iliade*, ch. I, v. 599.
12. La maigreux extrême de Louise Fijan ou Fijane, dite Fitzjames (1809-?), danseuse à l'Opéra depuis 1832, était l'objet des moqueries des petits journaux (tout au long de l'année 1838, Charles Maurice, dans son *Courrier des théâtres*, ne la nomme jamais que « Louise Fitzjames-à-longos-os », par un calembour sur le nom de son amant espagnol).
13. *Critique théâtrale*, t. III, p. 19-20. « Franconi » : le théâtre du Cirque-Olympique, couramment désigné par le nom de ses fondateurs, et consacré aux démonstrations équestres, aux numéros forains et aux pièces militaires.
14. Voir P. Berthier, « Une expérience sans lendemain : le Théâtre nautique (1834) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 205, janvier-mars 2000, p. 19-48, notamment p. 23.
15. Pantomime en un acte de Ragaine, danseur et chorégraphe attaché à la Porte Saint-Martin (c'est déjà lui qui a chorégraphié le malheureux *Capsali* évoqué plus haut). Les citations qui suivent proviennent toutes de ce feuillet de *La Presse* du 29 septembre 1845, à paraître dans le tome V de la *Critique théâtrale*.
16. Keller eut davantage de chance l'année suivante, et Gautier rendit compte de son spectacle dans le feuillet de *La Presse* le 23 novembre 1846.
17. Gautier éprouve pour les nains une horreur mêlée de fascination (voir la fin du feuillet du 11 mars 1850 où il évoque le « prince Colibri », autre vedette de cirque).
18. Voir notamment le feuillet du 7 mars 1841, *Critique théâtrale*, t. III, p. 72-73.
19. Feuillet de *La Presse*, 7 décembre 1840, *ibid.*, t. II, p. 700.
20. Compte rendu de *Nathalie ou la Laitière suisse*, feuillet de *La Presse*, 11 juillet 1837, *ibid.*, t. I, p. 188.
21. Feuillet de 11 juillet 1837, *ibid.*, p. 76.
22. Voir le compte rendu d'*Impressions de voyage*, vaudeville de Duvert et Lauzanne (Vaudeville, 13 juin 1838), feuillet de 18 juin, *ibid.*, p. 529.
23. Feuillet de 24 septembre 1838, *ibid.*, p. 640.
24. Créé à l'Opéra le 28 janvier 1839 (feuillet de 4 février, *ibid.*, t. II, p. 55).
25. Feuillet de *La Presse*, 29 janvier 1838, *Critique théâtrale*, t. I, p. 343-344.
26. Feuillet de *La Presse*, 29 janvier 1838, *Critique théâtrale*, t. I, p. 347-348. *Le Diable boiteux*, ballet de Burat de Gurgy, Coralli et Gide, créé à l'Opéra le 1^{er} juin

- 1836, est celui où Fanny Elssler dansa pour la première fois la cachucha.
27. « Fanny Elssler, qui assistait à la première représentation de cette parade dans une loge d'avant-scène, paraissait inquiète de voir Odry s'avancer ainsi sur ses domaines » (*ibid.*, p. 348-349).
28. Appellation révolutionnaire de l'Opéra, toujours officielle sous le Directoire.
29. Feuillet de *La Presse*, 23 janvier 1841, *Critique théâtrale*, t. III, p. 38.
30. *Ibid.*, p. 39. Il s'agit d'une gravure en grand format de Prévost, représentant don Quichotte et Sancho sur leurs montures, tirée d'un tableau de Decamps peint en 1833 ou 1834, et offerte par envoi séparé aux abonnés de *L'Artiste* (voir le numéro du 24 août 1834, t. VIII, p. 48).
31. *Critique théâtrale*, t. III, *loc. cit.*
32. Compte rendu de la répétition générale, feuillet de *La Presse*, 28 janvier 1841, *Critique théâtrale*, t. II, p. 40.
33. Feuillet de *La Presse*, 18 juin 1839. L'erreur sur la graphie du nom de Petipa explique le calembour de Gautier ; elle a été rectifiée et commentée dans notre édition de la *Critique théâtrale*, t. II, p. 217 (n. 33).
34. Compte rendu de *La Tarentule*, ballet de Coralli et Gide créé à l'Opéra le 24 juin 1839, feuillet de *La Presse*, 1^{er} juillet, *ibid.*, p. 236.
35. Compte rendu du ballet de *Zingaro*, « opéra de genre » de Fontana et Sauvage créé à l'Opéra le 29 février 1840, feuillet de *La Presse*, 2 mars, *ibid.*, p. 568.
36. Feuillet de *La Presse*, 25 novembre 1839, *ibid.*, p. 426.
37. Feuillet de *La Presse*, 2 mars 1840, *ibid.*, p. 567. Gavarni a dessiné au cours de sa carrière de nombreux costumes de théâtre, et Gautier ne manque pas alors de mentionner son nom.
38. Feuillet cité, p. 568.
39. Nous corrigeons le texte de *La Presse*, qui imprime « elle », erreur manifeste ; les citations qui suivent viennent de ce même feuillet du 24 juin 1844, qui figurera dans le tome IV de la *Critique théâtrale*.
40. Voir Sylvie Vielledent, « Jocko et ses frères. De quelques singes dramatiques » (colloque « L'animal au XIX^e siècle », Univ. Paris-7, octobre 2008, actes à paraître).
41. Voir le feuillet de *Moniteur universel* du 2 mai 1864.
42. Feuillet de *Moniteur universel*, 1^{er} août 1859, de même que la citation qui suit.
43. Feuillet de *La Presse*, 24 juin 1844. Gautier a loué dans son feuillet tous les acrobates qu'il nomme ici, et notamment Auriol, Lawrence et Redisha dès les débuts (voir *Critique théâtrale*, index du t. I, p. 851 et p. 867).
44. Feuillet cité, 24 juin 1844.
45. Voir surtout le feuillet de *La Presse* du 22 octobre 1838, *Critique théâtrale*, t. I, notamment p. 670.
46. Feuillet de *La Presse*, 28 décembre 1837, *ibid.*, p. 294-295 et n. 8. Athéna aurait jeté loin d'elle la flûte de Pan dont elle jouait parce qu'elle aurait vu, en se mirant dans l'eau, ses joues gonflées par l'effort (Ovide, *Fastes*, ch. VI, v. 697 et suiv).

Gautier, la danse et l'art du costume

Anne GEISLER-SZMULEWICZ

Tout le monde connaît le fameux gilet rouge, qui en réalité était rose, mais aussi le pantalon vert d'eau très pâle de la bataille d'*Hernani*. Ils sont entrés dans la légende. L'attention que Gautier a portée aux costumes a duré en fait toute sa vie. Le terrain de la danse fut particulièrement propice pour nourrir sa réflexion. La danse constitue en effet pour lui un tout et, contrairement à ce qui se passe pour un Jules Janin par exemple¹, il n'a pas privilégié une composante plutôt qu'une autre : danseurs, chorégraphes, décorateurs, dessinateurs de costumes, voire musiciens, les acteurs d'un ballet œuvrent ensemble à sa réussite.

Il existe pour Gautier un « art du costume », non seulement en raison de l'importance qu'il leur accorde, mais surtout parce que la création du costume obéit aux grands principes esthétiques qui lui sont chers et qui varient assez peu avec le temps². À travers sa réflexion sur le rapport spécifique entre le costume et le corps qui le porte, on retrouve le couple central de son œuvre littéraire et critique, de la forme et de l'idée, qui révèle la primauté du concept d'harmonie comme critère d'appréciation de la beauté.

- 99

LE COSTUME ET L'ART DU BALLET

Gautier ne cesse de répéter combien la danse est un art essentiellement visuel, que tout concourt à rendre tel : la danseuse en tant que personne, son pas, le décor dans lequel elle se meut, le costume qu'elle porte. « La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux³. »

Ceci explique l'importance qu'occupent les costumes du danseur et surtout de la danseuse dans sa critique. Gautier les valorise, voire

les survalorise, en affirmant par exemple que, dans un ballet, la beauté des costumes peut suffire à tout. Il détaille ainsi les différents costumes du personnage de Pâquerette, dont les changements marquent les tableaux du ballet – costume charmant de paysanne tout de dentelles, habit d’homme, vapeur de gaze blanche aux frissons argentés –, pour conclure : « N’est-ce pas assez⁴ ? » La seule motivation du spectacle paraît être alors la beauté matérielle de ses costumes. La réussite des costumes peut compenser les insuffisances du ballet quant à la maîtrise technique de la danse, comme chez Lola Montes (« Les rigoristes diront qu’elle manque d’étude, qu’elle se permet des choses contre les règles. Qu’importe⁵ ! ») ou encore à l’écriture du livret : les costumes sont « si frais, si charmants, si finement copiés d’Eisen, de Moreau et de Baudoin que l’œil s’amuse et que l’esprit oublie »⁶ (*Vert-Vert*).

Cette valorisation le pousse aussi à corréliser la conception du ballet et l’effet que les costumes et les décors vont produire : « Choisir une époque et un pays dont les costumes soient brillants et pittoresques, une localité qui prête à de belles décorations, voilà bien des soins et des peines pour ce passe-temps futile qu’on appelle un ballet⁷. » Son modèle de chorégraphe est Viganò, qui ne se contentait pas de régler les attitudes des danseurs, mais s’inquiétait aussi « de la couleur des vêtements et des rapports de tons des groupes entre eux »⁸. Il y a donc de bons et de mauvais sujets de ballets. Celui des sauvages, dans le ballet des *Mohicans*, lui apparaît impropre à la mise en scène chorégraphique, en raison de la laideur des costumes⁹ ; inversement, la mythologie nordique, d’une « originalité grandiose et mystérieuse », note Gautier, offre des types et des costumes dont on « peut tirer un bon parti »¹⁰. On a un bel exemple de cette hiérarchie introduite dans les sujets, dans la lettre qu’il écrit à Heine à propos de *La Péri* : remontant à la source de son inspiration, il explique comment la lecture des descriptions poétiques des Elfes, des Nixes et des Willis de Heine dans *De l’Allemagne* a fait naître en lui l’idée de *Giselle*¹¹.

La force du ballet tient en partie à la simplicité de sa donnée, à son recentrement sur le visuel qui permet d’éviter les stéréotypes et le langage sentimental faciles : « Rien que la situation, et encore la situation¹². » Cette simplicité lui confère son intelligibilité universelle¹³,

et les costumes jouent un rôle clef, puisqu’ils remplacent les explications verbales manquantes en apportant toutes les informations utiles à la compréhension de l’histoire, qu’il s’agisse de l’identité des personnages ou des relations qu’ils entretiennent¹⁴. D’une certaine façon, lorsque les exigences du costume sont ainsi poussées à l’extrême, le ballet finit par se rapprocher du tableau vivant¹⁵.

LE CRITIQUE, LE CONSEILLER ET LE CIVILISATEUR

Gautier en tant que critique se donne un double rôle. Dans son article souvent cité, « Un feuilleton à faire », qui date du début de sa carrière de critique, il défend une critique concrète, loin des « vagues considérations esthétiques qui le plus souvent n’aboutissent à rien et sont tout à fait inapplicables »¹⁶. Il y aborde concrètement la manière de se mouvoir, de se parer et de se vêtir des actrices et des danseuses. Il se voit plutôt comme un conseiller qui contribue « au perfectionnement de l’art », l’actrice et la danseuse étant comparables à des tableaux¹⁷ dont on peut juger la beauté en toute objectivité. Ses feuilletons sont ainsi émaillés de conseils prodigués aux danseuses : indication de coiffure et de maquillage à Fanny Elssler¹⁸, invitation à plus de simplicité dans sa parure à Mademoiselle Albertine¹⁹ ou encore encouragement à persévérer dans l’apprentissage de l’élégance et du goût à l’intention de Mademoiselle Fuoco²⁰...

Gautier se voit aussi comme un civilisateur, qui transmet, par ses feuilletons, l’idée de la beauté. Obsédé par le sentiment de la perte et du temps qui passe, il rêve de contribuer par son écriture à fixer l’éphémère. La conservation du souvenir de la danse constitue une question d’actualité au XIX^e siècle, qu’il s’agisse de la transmission chorégraphique – Gautier exprime un vif intérêt pour le système de notations des pas, la sténo-chorégraphie » mis au point par Saint-Léon²¹ – ou de la transmission du patrimoine matériel. À partir du début du siècle, les dessins de costume de l’Opéra étaient entreposés à la Bibliothèque de l’Opéra, après acceptation du directeur de l’opéra, puis paraphe du secrétaire général de l’Académie²² ; les costumes commençaient à être conservés dans des dépôts sans être pour autant à l’abri des accidents : celui de la rue

Richer est célèbre pour avoir brûlé le 19 juin 1861, emportant dans l'incendie une grosse partie des costumes de l'opéra dont ceux des ballets de Gautier²³. Quoi qu'il en soit, les habits conservés ainsi ont, pour Gautier, perdu une partie de leur valeur. Comme le montre le poème « Le Souper des armures » d'*Émaux et Camées*, sans chevaliers pour les porter, les armures deviennent des objets dérisoires. Aussi le critique déplore-t-il dans le « Prospectus » des *Beautés de l'opéra* que « [t]out ce luxe, toute cette féerie, tout cet art dépensé en pure perte, toutes ces richesses prodiguées » s'ensevelissent à tout jamais, la vogue passée, « dans la poussière des magasins ». Quant aux mémoires et aux feuilletons existants, ils pèchent à ses yeux par le caractère lacunaire de leurs descriptions : on n'y trouve que « des descriptions incomplètement indiquées, comme on les fait lorsqu'on parle de choses que tout le monde connaît »²⁴.

La description des costumes constitue donc un moyen de maintenir le souvenir de l'objet tout en le montrant en situation. Gautier lui accorde une place considérable dans les premières années de sa carrière critique, comparativement plus importante que celle réservée au pas, au décor et à la musique²⁵. La longueur et la précision de la description sont alors, semble-t-il, proportionnelles à la nature du costume : plus le costume est exotique – espagnol, hindou, créole, napolitain ou bohémien²⁶ – plus le critique s'attarde à le commenter. Sans doute les voyages qu'il entreprend alors contribuent-ils à cette exhaustivité. La description ne se veut pas pour autant aussi objective que pourrait le laisser penser la réputation de descripteur de l'auteur. Celui-ci motive clairement le choix de développer tel ou tel costume par sa prédilection pour telle beauté exotique, comme dans ce passage de 1839 sur la figure de la bohémienne : « Nous concevons très aisément cet enthousiasme; la bohémienne est, en effet un type charmant, et il n'est pas de grand poète qui n'ait pris plaisir à esquisser cette brune figure, svelte poésie du carrefour²⁷ ». La répétition de telle description d'un feuilleton à l'autre n'est pas commandée par la facilité mais par le plaisir personnel de la reconnaissance : Gautier ne semble pas se lasser de l'évocation de la basquine, la veste de velours, le peigne, la rose dans la chevelure²⁸... Toutefois, cette part accordée à la description des costumes évolue avec le temps et s'allège à partir des années 1850, au profit des réflexions sur la danse

et la musique. Gautier recourt alors à l'ellipse, à la prétérition et à l'appréciation synthétique (« Mais notre article est déjà bien long, et pourtant, pour le finir, il nous faudrait encore bien de la place²⁹; » « ce ballet est mis en scène avec un soin, un luxe dignes d'un meilleur canevas ; les costumes sont pittoresques, les décorations charmantes »³⁰) et il s'intéresse plus à l'effet produit, aux contrastes et aux mouvements qu'aux détails des costumes³¹. Outre le fait qu'il se soit un peu fatigué par la corvée journalistique, il est devenu probablement plus savant en matière de technique et sa réflexion sur la beauté spécifique de la danseuse s'est affinée, ce qui peut expliquer ce changement de traitement.

Pour autant, Gautier n'oublie jamais la spécificité du costume de la danseuse, qui doit laisser toute liberté de mouvement à la danseuse, tout en visant à la beauté³². L'impératif de commodité (dont Gautier s'est tant moqué à propos des bourgeois et des Anglais) est affirmé pour une fois comme essentiel. L'utile et le beau font sur ce terrain alliance, le premier restant toujours subordonné au second et non l'inverse...

LUXE ET BEAUTÉ

Dans l'énoncé des grands principes esthétiques qu'elle illustre, la critique des costumes témoigne d'une cohérence certaine dans la durée. Le premier de ces principes est celui du soin à apporter aux costumes, selon la loi énoncée dans le premier chapitre de *Mademoiselle de Maupin*, « un joli pied appelle un joli soulier ». Ce qui veut dire que le costume de ballet nécessite un certain nombre de moyens, dont on ne peut faire l'économie : « un ballet demande d'éclatantes décorations, des fêtes somptueuses, des costumes galants et magnifiques »³³.

Gautier rappelle tout d'abord à chacun ses responsabilités en matière de mise en scène. Des costumiers, il ne paraît pas faire grand cas, à la différence des décorateurs³⁴. Ainsi, il ne mentionne jamais les noms des costumiers attitrés de l'Opéra, Paul Lormier et Henri d'Orschwiller qui ont réalisé pourtant les costumes de presque tous les spectacles qu'il voit³⁵. Pour expliquer cette réserve, nous sommes

réduits à des hypothèses, le critique ne s'étant jamais clairement prononcé sur le sujet. Dans la chaîne qui va de la conception à la réalisation des costumes de danse, les costumiers de l'Opéra ne constituent qu'un maillon ; à titre d'exemple, il a fallu, comme le rappelle Edwin Binney, quarante-cinq autorisations séparées, de l'acceptation des dessins, la réquisition des étoffes, à l'approbation par le secrétaire du Directeur, avant de pouvoir réaliser les costumes de *La Péri*³⁶. Plus généralement, on peut penser que le silence de Gautier s'explique aussi par la méfiance qu'il manifeste à l'égard des costumiers de métier. Les deux seuls dessinateurs de costumes qu'il mentionne dans sa critique de la danse sont ses amis, Gavarni, à propos des costumes de *Zingaro*, et Marilhat, à propos de *La Péri*. Peintres et illustrateurs décrits comme originaux et pittoresques³⁷, créateurs libres ayant plusieurs cordes à leur arc, ils n'ont pas eu surtout à se plier aux impératifs du directeur et du public.

Vis-à-vis des directeurs de théâtre en général et du directeur de l'Opéra en particulier, Gautier se montre très sévère. Il les accuse d'incurie. Certes, depuis 1831, un cahier des charges établit la nécessité de « maintenir l'Opéra dans l'état de pompe et de luxe convenable à ce théâtre national » et met fin au système du réemploi, si souvent utilisé sous le premier Empire et au début de la Restauration, comme l'explique Nicole Wild³⁸, mais cette obligation ne semble guère respectée, comme le note Gautier en 1841 : « Nous sommes fatigué de nous plaindre des costumes; mais, il semble qu'il y ait là une gageure éternelle³⁹. » Le critique dénonce systématiquement la mesquinerie, l'avarice en rappelant que les costumes ne sont jamais assez luxueux et que l'attention portée aux costumes est le meilleur moyen d'attirer les foules : « La mise en scène, les costumes, les décorations doivent toujours être traités avec un grand soin à l'Opéra. Cette splendeur est pour beaucoup dans son succès, et c'est là surtout que la mesquinerie serait funeste : à l'Opéra, la prodigalité est la meilleure économie⁴⁰ », écrit-il en décembre 1840 ou encore, en 1847 : « Au théâtre, la prodigalité est l'économie et l'argent qu'on jette par la fenêtre rentre triplé par la porte⁴¹. »

Duponchel, le directeur de l'Opéra, est fermement blâmé pour ne pas l'avoir compris. Comme le fait Henri Blaze dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} septembre 1836, Gautier lui reproche de n'avoir

pas su retenir les bons danseurs (Dolorès Serral, les Bayadères⁴²) mais aussi de se tromper de priorités : le critique dénonce la mauvaise gestion de Duponchel qui le conduit d'un côté à verser un salaire exorbitant à ses danseuses, de l'autre à minimiser les dépenses en matière de costumes, en choisissant « les étoffes qui peuvent s'envoyer au blanchissage »⁴³ au lieu d'employer l'argent « en satin, en velours, en dentelles, en perles, en diamants, en plumes, en fleurs rares »⁴⁴. Bien sûr, la véhémence des propos de Gautier s'explique aussi par des raisons personnelles. En 1838, Gautier veut faire représenter son premier ballet *Cléopâtre* à l'Opéra et s'agace des retards qu'il subit (dans une lettre à sa mère il explique que ses critiques à l'égard des « messieurs de l'Opéra », tactiques, sont destinées à faire accélérer la représentation⁴⁵). Mais à la même époque, il s'en prend pareillement au Directeur du Théâtre des Italiens, à celui de la Porte-Saint-Martin et de l'Opéra comique... Le luxe des costumes constitue en vérité pour lui une priorité absolue.

COULEUR LOCALE ET BEAUTÉ

Le « militantisme » de Gautier, que Martine Lavaud a étudié dans sa thèse, s'exprime dans sa critique des costumes. Il y aborde trois principes esthétiques : la vérité, l'originalité et la fantaisie. Il réclame tout d'abord, pour les costumes de la danseuse comme pour ceux de l'actrice, une certaine vérité de convention, sur les plans historique et géographique. Persuadé que l'on prend grâce aux costumes et aux décorations « une idée nette et vive » d'une époque⁴⁶, il se montre impitoyable face aux anachronismes ridicules et nombreux qui lui apparaissent sur la scène, qu'il relève systématiquement : la mousseline dans les forêts d'Amérique dans *Les Mohicans*⁴⁷, les amazones dans les montagnes dans *Nathalie*⁴⁸, une « Péri avec des castagnettes et dansant la cachucha » dans *La Péri* de 1845⁴⁹...

Gautier préconise une couleur locale authentique. Il se montre ainsi très méfiant vis-à-vis d'une couleur locale censée être obtenue grâce à une accumulation de détails typiques et, en vérité, stéréotypés, comme dans le ballet des *Mohicans*, dont il ridiculise les « coiffures en citrouilles creusées » et les « couteaux à scalper »⁵⁰. Il propose

de recruter des danseurs locaux pour interpréter les danses exotiques, comme les Bayadères⁵¹ qu'il voudrait voir interpréter *Le Dieu et la Bayadère*. Et devant l'échec de ce renouvellement il conclut, avec une certaine amertume : « l'envie de faire du neuf n'est pas ce qui nous tourmente, nous autres Français, qui sommes des Chinois littéraires. [...] L'étiquette et le *statu quo* régissent nos plaisirs »⁵².

Pour autant, il n'exige pas des costumes qu'ils soient parfaitement exacts : il défend une vraisemblance « pour les yeux » plus que « pour l'esprit »⁵³. La vérité qu'il demande, il faut la chercher non dans les livres des historiens, mais dans les images rapportées par les peintres voyageurs, comme Decamps, Marilhat, Chacaton, et Diaz⁵⁴. L'épisode de la création des costumes de *La Péri* est exemplaire à la fois de sa conception de la couleur locale vraie et de son rejet des habitudes de son temps. Il raconte dans son étude sur Marilhat comment il a voulu appliquer ses principes en matière de vérité en allant puiser dans les esquisses du peintre-voyageur des modèles de costumes pour son ballet et obtenir ainsi « toute l'exactitude matérielle possible ». Mais ses tentatives pour introduire la vérité pittoresque sur la scène de danse ont tourné court : une danseuse exceptée (Delphine Marquet), les danseuses ont toutes décliné son offre et préféré « s'habiller en sultanes du Jardin Turc »⁵⁵. Au vu de l'insistance qu'il met à rappeler en de nombreuses circonstances cet échec, on peut penser que Gautier a gardé une rancœur personnelle de cette tentative avortée. Sous sa plume, l'anecdote devient le symbole des résistances que rencontre tout amateur de vraie couleur locale dans son temps⁵⁶.

Cette couleur locale authentique n'est pas pour autant acceptée sans réserves par Gautier. Quand Nerval lui envoie à titre de documentation des détails locaux de costumes de Turcs et de femmes fellahs, sa réaction est tout à fait négative. L'exactitude, lorsqu'elle est poussée à l'extrême, peut conduire en effet à la laideur : « Quant aux costumes, ils sont sans doute fort exacts, c'est la seule raison qu'ils puissent avoir d'être aussi laids ; mais, à coup sûr, ils sont fort disgracieux⁵⁷. » Pour que ces détails, si contraires à l'élégance française parfois, soient acceptables, il faut qu'ils soient replacés dans l'ensemble où ils prennent sens. On peut penser par exemple à l'anneau barbare qui perce la narine de la Bayadère Amany, que l'on refuse

d'abord parce qu'il dérange nos conventions de beauté, mais auquel on finit par « trouver une grâce dépravée et piquante » quand on le voit dans l'ensemble auquel il appartient : « Au milieu de ces figures bistrées, cet anneau écaillé de vives paillettes de lumière produit un bon effet, il éclaire la physionomie et tempère un peu l'éclat diamanté du regard, qui, sans cela, tournerait un peu au farouche, en ressortant avec trop de vivacité d'une face uniformément sombre⁵⁸. »

La question de l'originalité des costumes va de pair avec celle de la couleur locale. Le Gautier pourfendeur des modes et des idées reçues s'exprime avec force dans ces feuilletons des premières années. Il réaffirme son refus de l'imitation des costumes bourgeois, à l'occasion de son compte rendu des *Mohicans*, par ses moqueries à l'encontre de la danseuse en « robe de pou-de-soie » et de son père en « culotte de peau blanche » et en « bottes à l'écuyère »⁵⁹. Il se moque encore de la persistance des costumes « faux empire » ou « troubadour » dans la danse : l'écharpe « troubadour en gaze d'un affreux rose » qu'Adèle Dumilâtre porte sur son costume grec dans *Eucharis*⁶⁰ le scandalise par son caractère faux et conventionnel, et il rappelle à cette occasion le fossé qui existe entre les « traditions de l'Empire et [le] style grec de M. Guérin », et « les nouvelles interprétations de l'antique [...] apportées, dans l'art moderne, [par] André de Chénier et M. Ingres »⁶¹.

Sa cible principale reste toutefois, au-delà de cette période des années où il écrit dans *La Presse* et le *Figaro*, la mode du ballet blanc⁶². Ce n'est pas tant son invention que sa persistance qu'il incrimine. Il rappelle en effet l'inauguration de l'« ère nouvelle » que constitua l'avènement du ballet blanc dans « le domaine de Terpsichore » (29 juin 1844) et rend hommage à la muse moderne que fut Marie Taglioni qui lui donna ses lettres de noblesse : « Taglioni, c'était la danse, comme Malibran, c'était la musique [...] deux fées que nous invoquions pour nous inspirer »⁶³. Toutefois lorsqu'une mode dure trop longtemps, elle conduit aussi à la paralysie de la création. Le problème qu'il soulève concerne, de manière plus générale, le phénomène des vedettes : « Un grand poète, un grand acteur bien constatés, nous servent à étouffer tous les autres ; [...] M^{lle} Taglioni, louée outre mesure, empêche bien des talents chorégraphiques de se développer⁶⁴. »

Cette stérilisation touche tout d'abord la danseuse que l'on a portée aux nues : l'admiration, lorsqu'elle est poussée aux extrêmes, peut exercer un effet contre-productif, car il est impossible pour une danseuse, aussi douée soit-elle, de se maintenir durablement dans son rôle ; si, comme il l'écrit, « la Sylphide cela veut dire Taglioni pour tout le monde »⁶⁵, le vieillissement de l'idole empêche l'incarnation de faire illusion très longtemps : « Au bout de quelques mesures, la fatigue vient, l'haleine manque, la sueur perle sur le front, les muscles se tendent avec effort, les bras et la poitrine rougissent ; tout à l'heure c'était une vraie sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde, si vous voulez, mais rien de plus⁶⁶. » Il y a plus grave : la vague d'imitations qui a suivi la représentation de *La Sylphide* constitue une plaie pour la danse. Grâce à Edwin Binney et à Greimas⁶⁷, on peut mesurer très concrètement l'étendue de cette vogue dans le langage aux néologismes formés sur le nom de Marie Taglioni, dans les coiffures aux « turbans à la Sylphide »⁶⁸, ou dans l'industrie de l'habillement à la création de certains tissus vaporeux et de châles d'une grande finesse⁶⁹. Gautier ne cesse donc de pester contre ce qu'il nomme « l'envahissement du blanc » – qui se traduit par « l'abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane » et par la vaporisation des ombres au moyen de jupes transparentes⁷⁰ – qui fait ressembler les danseuses au mieux à des.

Si Gautier est sévère par rapport à cette perpétuation stérile de la tradition, inversement il loue toutes les occasions qui permettent de rompre avec elle. « Un ballet n'est pas une arche sainte⁷² », rappelle-t-il à l'occasion de la reprise du rôle de la Sylphide par Fanny Elssler dont il souligne significativement la « fraîcheur ravissante » du costume (ce qui est à entendre probablement au propre et au figuré⁷³). Les changements de répertoire reçoivent de sa part des commentaires favorables, que ce soit la danse espagnole ou l'apparition plus tardive des ballets d'inspiration romaine qui mettent un terme à cette mode qui a duré plus de 30 ans : « On se lasse de tout, même des délicieuses poésies du Nord, et l'on n'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-Rhin⁷⁴. » En vérité, Gautier n'accepte la gaze que si elle sert à rehausser le costume et permet d'introduire des

contrastes : « La vaporeuse transparence du blanc tout uni ne doit être employée que comme contraste⁷⁵. » On peut penser, rétrospectivement, que pour lui la gaze n'est jamais au fond assez idéale : ce n'est en effet que dans *Spirite* qu'il louera ses vertus et alors, il ne se référera pas à *La Sylphide* mais aux esquisses de Prud'hon, « dont les draperies blanches semblent faites avec des rayons de lune »⁷⁶.

Gautier valorise, à l'inverse, et de manière à peu près constante, le costume de fantaisie qui symbolise pour lui la liberté et le refus de la platitude du réel et du conformisme bourgeois⁷⁷. D'où son éloge du clinquant et de la paillette, qui rapproche la danseuse de ballet de la danseuse de corde : « Ce qu'il faut à une danseuse, ce sont des plumes, des paillettes, du clinquant, des fleurs fausses, des épis d'argent, des clochettes dorées, toute la folle et fantasque toilette de comédienne errante⁷⁸. » La première apparition de Dolorès Serral semble avoir été pour lui une révélation, comme en témoigne cette description du 24 juillet 1837 : « C'est une basquine semée d'une pluie de paillettes argentées, qui scintille et papillote perpétuellement comme une eau tremblante sous un rayon de lune ; elle a un peigne à galerie découpé à jour, d'une hauteur extravagante, et pour compléter la coiffure, une rose énorme épanouie à travers les touffes de ses cheveux ; le reste est fait de rubans tortillés, de petits morceaux de satin déchiqueté en barbe d'écrevisse, de fausses pierres et de clinquant ; on ne saurait rien voir de plus gai, de plus fou, et de plus romanesque⁷⁹. » Les Noblet, Lola Montès, les danseuses de *Las boleras* de Cadix, toutes lui rappelèrent le costume de fantaisie de Dolorès⁸⁰. Le clinquant est pour lui l'apanage du costume des sauvages et des primitifs, et pour cette raison il est une caractéristique profondément anti-bourgeoise : Gautier le relève dans la toilette des bayadères chargée en verroteries et en brillant, tout comme dans le costume « américain » d'Augusta Maywood, « rehaussé de passequilles et de clinquants de diverses couleurs⁸¹. » Ce mélange d'ornements qui éloigne de manière radicale du monde réel constitue en soi un plaisir des yeux. Il prouve que la richesse et la coquetterie apportent de l'agrément à des toilettes qui « exécutées en habits ordinaires, [...] perdraient la moitié de leur attrait »⁸².

Gautier, les dix premières années de sa critique de danse passées, nuance l'affirmation du caractère matériel en introduisant l'idée d'une dimension idéale de la danse. Il parvient à faire coexister les deux orientations, en suggérant l'inflexion propre apportée par le spectateur dans un sens ou dans un autre. Selon son état d'esprit, celui-ci s'attache tantôt à la partie visible du ballet (« le mouvement, l'éclat, la variété des figures et des décorations »), tantôt il projette dans la forme son idéal : les natures très raffinées « aiment ces canevases silencieux qu'elles peuvent remplir à leur guise, et qui guident leur rêverie plutôt qu'ils ne la commandent »⁸³. Les costumes de ce point de vue se situent à un seuil entre le matériel et l'idéal : ils sont à la fois éminemment concrets, visuels, palpables, réels comme le décor (puisqu'on peut les toucher et les décrire), mais ils favorisent aussi la rêverie en permettant à chacun de retrouver dans la forme son idéal : « Dans ce fourmillement de kaléidoscope, chacun voit ce qu'il veut ; c'est comme une espèce de symphonie de formes, de couleurs et de mouvement dont le sens général est indiqué, mais dont on peut interpréter les détails à sa guise, suivant sa pensée, son amour ou son caprice⁸⁴. »

Dans l'un ou l'autre cas, l'art du costume obéit à la loi fondamentale de l'harmonie, dont Gautier développe les différentes facettes. Il emprunte la notion au domaine de la musique, et la transpose dans la danse, qu'il définit comme « de la mélodie visible »⁸⁵. À un premier niveau, l'harmonie est simplement synonyme de l'adéquation existant entre le caractère d'un costume et celui de la danse : par exemple, pour le costume d'une bohémienne, il faut un habit d'un « caractère hardi et sauvage » en « harmonie avec le genre de la danse »⁸⁶ ; de même, une danse espagnole, « danse de tempérament plus que de principes », appelle les cheveux noirs et une certaine cambrure du pied et de la taille⁸⁷. Plus profondément, l'harmonie touche au rapport du costume et de la forme qui le porte. Car la danseuse est, on ne saurait l'oublier, d'abord une femme. Cela explique que, avant qu'elle ne se mette à danser, Gautier opère une sorte d'arrêt sur image, qui lui permet de décrire le plaisir qu'elle offre aux yeux, dans son costume de danse : « On entre en belle

humeur rien qu'à voir cette toilette folle et papillotante sous sa pluie de paillettes⁸⁸ », note-t-il par exemple des Noblet, dans *El Jaleo de Jerez*. C'est encore plus vrai de Fanny Elssler qui « n'a qu'à paraître pour produire dans la salle un frémissement passionné plus flatteur que tous les applaudissements du monde ». Ceci constitue peut-être la principale différence qui sépare la danseuse de l'actrice : tandis qu'« un bon acteur ne devrait pas être reconnu quand il entre en scène dans un rôle nouveau »⁸⁹, la danseuse existe d'abord par sa beauté, la danse et le costume sont là non seulement pour la rehausser, mais, plus encore, pour la parachever. Pour rendre compte de cette relation d'harmonie existant entre une femme et un rôle – qui se traduit d'abord par un costume⁹⁰, Gautier réactive le sens du verbe « aller » dans l'expression : « un costume va à quelqu'un »⁹¹, en introduisant entre le costume et la personne qui le porte une relation bilatérale et non unilatérale, comme on l'entend habituellement : non seulement, il faut que le costume aille, mais il faut aussi que la danseuse aille à son costume ; il écrit ainsi, à propos de Fanny Elssler : « Fanny [...] a montré une grâce enfantine, une prestesse naïve, une espièglerie tout à fait adorable ; son costume créole lui allait à ravir, ou plutôt elle allait à ravir à son costume⁹². »

Cette harmonie profonde existant entre eux s'explique par le fait que le costume est doté d'un pouvoir de révélateur : il réussit en effet à rapprocher la forme du type. Chez Gautier, ce pouvoir n'est pas réservé à la toilette de la danseuse : le costume permet l'aventure, le voyage fantastique et intérieur dans la fiction, il permet aussi, dans l'expérience du voyage, de se rapprocher d'une origine perdue, comme il le rappelle dans le feuilleton qu'il consacre à *La Péri* : « Il me semble que j'ai vécu en Orient, et lorsque pendant le carnaval je me déguise avec quelque caftan et quelque tarbouch authentique, je crois reprendre mes vrais habits⁹³. » Encore faut-il avoir l'idée de ce type en sommeil. Et c'est là qu'intervient le critique. Gautier s'enorgueillit à maintes reprises de la justesse de son intuition, qui lui permet par exemple d'imaginer la Bayadère sans en avoir jamais vu dans *Fortunio*⁹⁴ ou encore de voir la beauté intime, par-delà l'apparence. Il écrit ainsi à Fanny Elssler, en mars 1840 : « J'ai l'orgueil de me croire un de ceux qui ont le mieux compris votre talent et votre beauté ; je vous ai étudiée en artiste et en poète, et j'ai la conviction

que personne aujourd'hui ne peut vous remplacer⁹⁵. » Grâce à son regard d'artiste et de poète il saisit dans la forme le type et choisit, en conséquence, le costume le plus approprié. Les exemples ne manquent pas : il indique par exemple que M^{lle} Plunkett est « née pour porter la poudre, les manchettes, la veste de taffetas glacé [...] et que sa « patrie naturelle est le trumeau ou la gouache d'éventail »⁹⁶, qu'il faut à M^{lle} Priora, « beauté sérieuse aux formes héroïques, [...] un rôle de Dalmate, de Morlaque, d'Espagnole ou d'Arabe » ; quant à Fanny Elssler qui ressemble aux « danseuses ioniennes qui voltigent demi nues sur le fond noir des panneaux d'Herculanum, une bandelette blanche dans les cheveux et des crotales d'or au bout des doigts »⁹⁷, le costume antique sera le plus indiqué pour réaliser la fusion de la forme et de l'idée. En ce sens, la danse est bel et bien un art de la résurrection.

Toutefois, Gautier n'enferme pas la danseuse dans un type. Ce n'est pas contradiction de sa part. Comme Clarimonde capable d'incarner toutes les femmes en elle, la danseuse est susceptible d'incarner plusieurs rôles. Certaines, comme Fanny Cerrito, ont une sorte de beauté malléable : « Comme physique, elle a tout ce qu'il faut pour représenter les poétiques imaginations des faiseurs de livrets⁹⁸ », d'autres comme Fanny Elssler une beauté marquée par la dualité : « M^{lle} Elssler est aussi bien une blanche déesse, qu'une brune andalouse. Elle est femme ou nymphe comme elle veut. Double charme, double succès »⁹⁹. Toutes, quand elles sont vraiment grandes, ont assez de « flexibilité et de talent pour se modifier et prendre la physionomie particulière du personnage »¹⁰⁰ : Fanny Elssler, Carlotta Grisi si éloignées du modèle initial de la Sylphide dans un cas ou d'Esméralda de l'autre¹⁰¹ sont capables de donner vie au fantôme idéal. Ce faisant elles empêchent les représentations de se figer.

Plus que les planches rangées dans la bibliothèque de l'Opéra, la critique du costume de la danseuse par Gautier atteint donc l'objectif fixé qui est d'œuvrer à la sauvegarde du patrimoine matériel de la danse, et plus encore de faire entrer la beauté dans l'histoire. On peut comparer à cet égard les gravures de costumes, qui figurent dans le livre des *Écrits sur la danse*, très décevantes parce qu'uniquement informatives et plates (la physionomie n'est pas rendue et les

danseurs ressemblent à des poupées et des marionnettes) et les descriptions très vivantes de Gautier. Cela explique que les spécialistes de la danse, qui veulent se documenter sur le sujet, cherchent chez Gautier la reconstitution des spectacles¹⁰². Gautier parce qu'il fait plus que décrire, parce qu'il indique l'effet produit par le biais de l'image et souligne la rêverie que suscite le corps de la danseuse, lorsqu'il est recouvert du vêtement qui lui convient le mieux, va bien au-delà de la fonction de critique descripteur. Le costume n'est pas un vêtement extérieur ; en lien étroit avec la forme qu'il revêt, il la rehausse, la révèle et lui donne sens.

NOTES

1. Voir par exemple Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique, 1853-1858*, tome II, Paris, Michel Lévy, p. 299-303.
2. Notre corpus est constitué des 6 volumes de l'*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858, (désormais abrégé en *HAD*), de l'anthologie d'Ivor Guest, *Écrits sur la danse*, éd. Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995, (désormais abrégé en *ED*) et, en complément, du premier tome de la critique théâtrale, 1835-1838, paru aux éditions Honoré Champion, 2007, établi, présenté et annoté par Patrick Berthier avec la collaboration de François Brunet.
3. « Les Danseurs espagnols », *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, repris dans *ED*, p. 32.
4. « Opéra : *Pàquerette* », *La Presse*, 20 janv. 1851, *ED*, p. 245.
5. « Théâtre de la Porte Saint-Martin : Lola Montes », *La Presse*, 10 mars 1845, *ED*, p. 180-181.
6. « Opéra : *Vert-Vert* », *La Presse*, 1^{er} déc. 1851, *ED*, p. 251.
7. « Opéra : *La Gipsy* », *La Presse*, 4 fév. 1839, *HAD I*, p. 220, *ED*, p. 83.
8. « Opéra : *Néméa* », *Le Moniteur universel*, 18 juillet 1864, *ED*, p. 312.
9. « Opéra : *Les Mohicans* », *La Presse*, 11 juillet 1837, *HAD I*, p. 6, *ED*, p. 35.
10. « Opéra : *Orfa* », *La Presse*, 3 janv. 1853, *ED*, p. 255.
11. « Opéra : *Giselle* », *La Presse*, 5 juillet 1841, *HAD II*, p. 133, *ED*, p. 117.
12. « Opéra. *La Gipsy* », *ED*, p. 83.
13. « Opéra : *La Sylphide* », *La Presse*, 9 novembre 1839, *ED*, p. 102. Voir aussi le compte rendu de *La Filleule des Fées*, *La Presse*, 15 octobre 1849, *ED*, p. 236 et « Débuts d'Augusta Maywood », *La Presse*, 25 novembre 1839, *HAD I*, p. 328, *ED*, p. 103.
14. « Opéra : *Néméa* », *ED*, p. 311.
15. Voir le feuilleton « Cirque Olympique. Poses plastiques », *La Presse*, 23 novembre 1846, *HAD IV*, p. 368.
16. « Un Feuilleton à faire », *Fusains et eaux-fortes*, Paris, Gervais Charpentier, 1880, p. 106.

17. *La Charte de 1830*, 27 avril 1837, repris dans *Fusains et eaux fortes*, p. 108. Voir aussi « Galerie des Belles actrices. M^{lle} Fanny Elssler », *Figaro*, 19 octobre 1837, *ED*, p. 48.

18. « Galerie des Belles actrices. M^{lle} Fanny Elssler », *Ibid.*, p. 50.

19. « Opéra : reprise des *Noces de Gamache* », *La Presse*, 23 janvier 1841, *ED*, p. 116.

20. « Opéra : *Betty* », 20 juillet 1846, *La Presse*, *HAD IV*, p. 289, *ED*, p. 197-198.

21. « Théâtre-Lyrique : *Le Lutin de la vallée*. La Sténo-chorégraphie », *La Presse*, 1^{er} février 1853, *ED*, p. 260-261.

22. Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris*, tome I, Paris, Bibliothèque nationale, 1987, p. 4-5.

23. Il faudra toutefois attendre plus d'un siècle pour voir l'ouverture d'un centre national du costume de scène et de la scénographie à Moulins, en 2006, destiné à conserver le patrimoine matériel des théâtres !

24. « Les Beautés de l'opéra », [1844], *Souvenir de théâtre d'art et de critique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903, p. 69.

25. Les feuilletons de Gautier obéissent à une construction tripartite : introduction, analyse et exécution. La partie exécution est composée de commentaires sur le pas, le costume, le décor, la musique. Voir « Opéra : *La Fille de Marbre* », *La Presse*, 25 octobre 1847, *ED*, p. 204 et p. 207 et « Théâtre Lyrique : *Le Lutin de la Vallée* », *ED*, p. 258.

26. Voir par exemple les feuilletons consacrés à Dolorès Serral, le 24 juillet 1837 et à Nathalie le 23 avril 1838; à Fanny Elssler, le 7 mai 1838 ; aux Bayadères le 20 août 1838.

27. « Gymnase. *La Gitana* », *La Presse*, 11 février 1839, *HAD I*, p. 223-224.

28. Voir par exemple les descriptions du 18 avril 1837, du 24 juillet 1837 et du 2 octobre 1837.

29. « Théâtre Bolchoï, Saint-Petersbourg : *Éoline* », *Journal de Saint-Petersbourg*, 23 novembre 1858, *ED*, p. 308. Repris dans *Voyage en Russie*.

30. « Opéra : *Stella* », *La Presse*, 25 fév. 1850, *ED*, p. 243. Voir aussi « Opéra : *La Fonti* », *La Presse*, 16 janv. 1855, p. 292.

31. Voir par exemple les feuilletons du 7 juillet 1853 sur Petra Cámara ; du 18 juillet 1864 sur *Néméa* ; du 1^{er} janvier 1866 sur *Le Roi d'Yvetot*, etc.

32. Voir par exemple ses remarques sur le costume de sauvage d'Alice, dans *Les Mohicans*, qui a l'avantage de « ne gêner en rien les mouvements », « Opéra : *Les Mohicans* », *ED*, p. 38-39.

33. « Opéra : *Les Mohicans* », *ED*, p. 35.

34. Gautier cite souvent les noms des grands décorateurs, comme Despléchin, Cambon, Martin Hugues, Séchan, Dieterle ou Philastre. À plusieurs reprises, il revendique pour les décorateurs une véritable reconnaissance (voir son introduction à *l'Artiste*, 27^e année, en décembre 1856, ou encore son bel article sur les décorateurs à propos de « Joseph Thierry », *Le Moniteur universel*, 15 octobre 1866, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 341-343).

35. Par exemple, *Les Mohicans* ; *La Chatte métamorphosée en femme* ; *La Gipsy* ; *Le Lac des fêtes* ; *La Tarentule* ; *Le Diable amoureux* ; *Giselle* ; *La jolie fille de Gand* ; *La Fille de marbre* ; *Griseldis* ; *Le Violon du diable* ; *Gemma* ; *Vert-Vert*, pour le 1^{er}, *La Péri* et *Paquita* (avec Lormier), le *Diable boiteux* ; *La Fille du Danube*, pour le second.

36. Edwin BINNEY, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965, p. 107.

37. Nicole Wild, *op. cit.*, p. 7.

38. Italiens : *La Cenerentola* », *La Presse*, 30 octobre 1841, *HAD II*, p. 173.

39. « Opéra : *La Favorite* », *La Presse*, 7 décembre 1840, *HAD II*, p. 85.

40. « Opéra : *La Fille de marbre* », *La Presse*, 25 octobre 1847, *HAD V*, p. 155, *ED*, p. 209.

41. Voir les feuilletons du 11 juillet 1837, *ED*, p. 40 et du 20 août 1838, *ED*, p. 71.

42. Voir par ex. le compte rendu de *La Sylphide*, *La Presse*, 24 septembre 1838, *ED*, p. 79.

43. « Indigence dramatique », *La Presse*, 30 avril 1838, *HAD I*, p. 127.

44. « Théophile Gautier à Adèle Gautier », fin mai 1838 ?, *Correspondance générale*, Tome I, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, Genève, Droz, 1985, p. 113.

45. « Théâtre Historique, *La Reine Margot* », 22 février 1847, *HAD V*, 46. Voir encore ses comptes rendus de *Phèdre* joué au Théâtre-Français, le 23 janv. 1843, *HAD II*, p. 328 et des *Eléphants de la pagode*, au Cirque olympique, 15 décembre 1845, *HAD IV*, p. 175.

46. « Opéra : *Les Mohicans* », *ED*, p. 37.

47. « Opéra : Débuts de Nathalie Fitzjames dans *Nathalie* », *La Presse*, 16 octobre 1837, *HAD I*, p. 51, *ED*, p. 46.

48. « Opéra : Débuts d'Adeline Plunkett dans *La Péri* », *La Presse*, 31 mars 1845, *HAD IV*, p. 66, *ED*, p. 182.

49. « Opéra : reprise de *La Sylphide* », *La Presse*, 24 septembre 1838, *ED*, p. 76.

50. « Les Devadasis, connues aussi comme les Bayadères », *La Presse*, 20 août 1838, *ED*, p. 67.

51. Opéra : Marie Taglioni dans « *Le Dieu et la Bayadère* », *La Presse*, 10 juin 1844, *HAD III*, p. 217, *ED*, p. 157.

52. « Opéra : Débuts d'Adeline Plunkett », *ED*, p. 182.

53. Voir son commentaire sur *Othello*, *La Presse*, 9 septembre 1844, *HAD III*, p. 268.

54. « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1848, repris dans *Portraits contemporains*, p. 239-240. Voir aussi l'éloge qu'il fait du costume de M^{lle} Marquet dans *La Péri* réalisé d'après un dessin de Marilhat, *ED*, p. 142.

55. Voir par exemple *HAD VI*, p. 260.

56. « Opéra : *La Favorite* », 7 décembre 1840, *HAD II*, p. 84.

57. « Les Devadasis », *ED*, p. 67.

58. « Les Mohicans », *ED*, p. 36.

59. « Opéra : *Eucharis* », *La Presse*, 12 août 1844, *HAD III*, p. 252, *ED*, p. 172-3.

60. Gautier dénonce la couleur fausse et l'absence de consistance des tableaux de Guérin, peintre plus laborieux qu'inspiré et dont la manière a été adoptée sans contrôle par toute son école, dans son « Etudes sur les musées », *Tableaux à la plume*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 40.

61. On sait que la mode du ballet blanc dura plus de trente-cinq ans : la première représentation de *Flore et Zéphire* par date de 1815, la dernière représentation de *La Sylphide* du 5 mars 1852.

62. « Opéra : Retour de Marie Taglioni dans *La Sylphide* », *La Presse*, 3 juin 1844, *HAD III*, p. 211, *ED*, p. 154.

64. « Opéra : *La Fille du Danube* », *La Presse*, 2-3 novembre 1838, *HAD I*, p. 189.
 65. *La Presse*, 1er juillet 1844, *HAD III*, p. 223-227, *ED*, p. 163.
 66. « Opéra : Reprise de *La Sylphide* », *ED*, p. 77.
 67. Greimas, « Quelques reflets de la vie sociale en 1830 dans le vocabulaire des journaux de mode de l'époque » [1948], *La Mode en 1830. Langage et société : écrits de jeunesse*, PUF, 2000.
 68. Edwin BINNEY, *op. cit.*, p. 24-25.
 69. Greimas, *op. cit.*, p. 263 et p. 274.
 70. « Opéra : Représentation au bénéfice de Marie Taglioni », *La Presse*, 1^{er} juillet 1844, *HAD III*, p. 225-226, *ED*, p. 163. Voir aussi « Opéra : *Le Dieu et la Bayadère* », *HAD III*, p. 217, et au Théâtre de la Porte Saint-Martin le ballet *Le Songe d'une nuit d'été*, 24 juin 1844, *HAD III*, p. 220.
 71. Voir par exemple ses moqueries à ce sujet dans le compte rendu « Théâtre des Variétés : débuts des Bayadères », *La Presse*, 27 août 1838, *HAD I*, 162-163, *ED*, p. 72 ou encore « Gymnase. *La Gitana* », 11 février 1839, *HAD I*, p. 224-225.
 72. « Opéra : *La Fille du Danube* », 5 novembre 1838, p. 189.
 73. « Opéra : Reprise de *La Sylphide* », *La Presse*, 24 septembre 1838, *HAD I*, p. 177, *ED*, p. 79.
 74. « Opéra : *Aelia et Mysis* », *La Presse*, 26 septembre 1853, *ED*, p. 268.
 75. « Opéra : Danseuses espagnoles », *HAD I*, 28 juillet 1839, p. 284.
 76. *Spirite, Romans, contes et nouvelles*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 1201-1202.
 77. « Opéra : *Les Mohicans* », *ED*, p. 36.
 78. « Palais-Royal. Danseuses espagnoles », *La Presse*, 24 juillet 1837, *HAD I*, p. 15.
 79. « Cirque-Olympique. Danseuses espagnoles. Représentation à l'Odéon », *La Presse*, 24 juillet 1837, repris par P. Berthier, éd. cit., p. 84.
 80. « Opéra : la Reprise de *La Muette de Portici*. Dolorès Serral », *ED*, p. 43 ; « Théâtre de la Porte-Saint Martin : Lola Montes », *La Presse*, 10 mars 1845, *ED*, 181.
 81. *ED*, p. 67-68 et *ED*, p. 104.
 82. « Opéra : Danses espagnoles », *HAD I*, 28 juillet 1839, p. 284.
 83. « Opéra : *Griseldis* », 21 février 1848, *ED*, p. 210.
 84. « Opéra : Retour de Fanny Cerrito », *La Presse*, 9 octobre 1848, *ED*, p. 223.
 85. « Théâtre de la Renaissance : *Zingaro* », *ED*, p. 111.
 86. « Opéra : Représentations au bénéfice de Fanny Elssler », 3 février 1840, *ED*, p. 108.
 87. « Les Danseurs espagnols », 18 avril 1837, *ED*, p. 33.
 88. « Opéra : Représentation au bénéfice de Mlles Elssler », *La Presse*, 7 mai 1838, *ED*, p. 61.
 89. « Académie royale de musique. *Nathalie* », *La Presse*, 16 octobre 1837, *HAD I*, p. 48.
 90. Voir ce qu'écrivait Gautier du bonheur que Marie Taglioni a eu de « rencontrer » son rôle de la Sylphide, dans *La Presse*, 1er juillet 1844, *HAD III*, p. 226, *ED*, p. 163.
 91. Par exemple : « Le costume que portait Mlle Cerrito, sans être d'une exactitude bien rigoureuse, lui allait à merveille », « Her Majesty's Theatre, Londres : *La Bacchante et Lalla Roukh* », *La Presse*, 30 juillet 1846, *ED*, p. 194.
 92. « Opéra. Représentation au bénéfice de mesdemoiselles Elssler », *ED*, p. 488.

93. « Opéra : *La Péri* », *La Presse*, 25 juillet 1843, *HAD III*, p. 77, *ED*, p. 135.
 94. « Les Devadasis, connues aussi comme les Bayadères », *La Presse*, 20 août 1838, *ED*, p. 66.
 95. « Lettre à Fanny Elssler », 4-9 mars 1840 ?, *CG*, t. I, p. 184-5.
 96. « Opéra : Vert-Vert », *La Presse*, 1er décembre 1851, *ED*, p. 252.
 97. « Théâtre des Variétés. Début des Bayadères », *La Presse*, 27 août 1838, éd. P. Berthier, I, p.604.
 98. « Opéra : *La Fille de marbre* », *La Presse*, 25 octobre 1847, *HAD V*, p. 154, *ED*, p. 207.
 99. *La Presse*, 24 décembre 1838, éd. P. Berthier, I, p. 748.
 100. « Opéra : Reprise de *La Sylphide* », *ED*, p. 79.
 101. « Théâtre de la Porte Saint-Martin : *Esméralda* », *La Presse*, 29 décembre 1856, *ED*, p. 295-296.
 102. Voir Edwin Binney, *op. cit.*, p. 40.