

La ballerine éthérée ou la cristallisation de la Chair

La danse d'élévation procède du rêve d'Icare ; elle trahit chez l'individu ses désirs prométhéens de dépassement, de transgression, mais implique *a fortiori* l'éventualité de la chute d'où, quand on la regarde et quand on l'exécute, l'imminence du danger, la montée du trouble ressenti face à la prouesse physique. Cette danse apollinienne exalte la notion du divin, elle manifeste l'idée du surhumain, relève de la fondatrice station debout, de cette quête pour la verticalité totémique, elle intime les aspirations vers un en-dehors, une expansion de l'être.

Rendre visible l'impensable

Le Ballet romantique s'est constitué dans le premier tiers du XIX^e siècle. La danse sur pointes est apparue en France à la fin de l'Empire napoléonien, c'est-à-dire au retour de la Monarchie de droit divin, Geneviève Gosselin l'ayant adoptée peu avant 1818 (année de son décès). Dès 1823, Amalia Brugnoli l'introduit en Italie à Naples. Durant la même période à Saint-Pétersbourg, Avdotia Istomina s'y exerce. Entre 1822 et 1827 à Vienne, la célèbre Thérèse Héberlé connaît les débuts de Marie Taglioni, jeune danseuse qui deviendra l'incarnation suprême de la ballerine romantique. Mais en leur temps, la danse sur pointes et en tutu ne s'est pas contenté de perfectionner les figures ; quand elle leur a fourni la possibilité d'effectuer des virtuosités telle l'arabesque, tel l'équilibre sur l'extrémité des orteils, la danse sur pointes s'épanouissant dans l'efflorescence des gazes, tarlatane, mousseline et autres étoffes fines du tutu, cette danse d'élévation a surtout conféré aux ballerines un pouvoir de fascination sur leur public ; elles sont alors devenues celles qui rendent visibles l'impensable : incarnations chimériques, créatures oniriques aux yeux des balletomanes, ébahis à l'instar de Théophile « Gautier appliquant à son regard la noire jumelle comme une volontaire cécité », disait Stéphane Mallarmé en cette époque de révolution industrielle et technologique. Les ballerines prodiguaient aux amateurs de danse une sensation d'émancipation radicale, l'impression soit de flotter par soi-même, soit de planer légèrement dans l'air, de marcher au-dessus des eaux comme en lévitation, de transfigurer enfin la naturelle et commune mobilité corporelle.

Or depuis les Hellènes, pourrait-on dire, la corrélation d'apesanteur à l'être humain entre l'air et l'eau, implique une sémiotique tant est fondamentale leur correspondance. Dans une récente prestation chorégraphique articulée sous la forme d'une conférence-démonstration traitant de la « Dame blanche », Wilfride Piollet – danseuse Etoile du Ballet de l'Opéra national de Paris – souligne l'étroite coïncidence qui associe l'air et l'eau dans l'imaginaire. Se référant à l'écrivain Jacques Lacarrière, elle le cite à propos dans sa lecture de *L'envol d'Icare*.

Sur un plan symbolique, attendu que « le lexique grec ancien relatif au ciel et à l'envol est identique à celui de la navigation », l'Occident a confondu « le mouvement des ailes de l'oiseau et celui des rames du bateau [d'ailleurs] traduits par des termes identiques. Le terme latin *remigium* — qui a donné le français

*rémi*ge — signifie à la fois rame et plume d’oiseau, et le mouvement lui-même, celui des ailes ou des rames, est traduit par le mot battement. (...) Au point qu’à propos des rémiges, on pourrait parler de “ramage” des ailes. Cette analogie, voire cette identité évidente aux yeux des Anciens, a perduré jusqu’à nos jours. » (1993, pp. 48-49). Aussi parle-t-on indifféremment de « navigation aérienne » pour l’aéronautique. Mais à certains égards, l’air et l’eau sont des domaines interdits puisqu’ils échappent aux humains naturellement conçus pour une existence sur la terre ferme. Toutefois, l’homme ne pouvant se contenter d’un bien imposé ni s’en satisfaire jamais, il cherche ailleurs ce qui l’encourage à repousser plus avant ses territoires. En effet, une force en lui l’oblige et l’exhorte à investir de nouvelles sphères, à dompter même les lieux hostiles, inhospitaliers et contre nature, d’où ce génie. Cristallisation poétique du désir de conquête, la danse d’élévation procède en vérité d’une telle instance.

Couvrant les années 1830, la presse reconnaît en Marie Taglioni un don inouï ; *Le Figaro* considère même « qu’elle marche sur les calices des fleurs sans en courber la tige ». Théophile Gautier prétend qu’elle « voltige comme un esprit au milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime s’entourer, elle ressemble à une âme heureuse qui fait ployer à peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes ». Elle rayonne telle une divinité incarnée, idéale, éthérée, délestée des lois terrestres, évanescence, surnaturelle mais si prégnante. En 1837 dans *Les Adieux de Mlle Taglioni*, un admirateur anonyme écrit qu’elle « danse de partout comme si chacun de ses membres était porté par des ailes. » A propos de *La Fille du Danube* (1836), *le Journal des Débats* admet que « tous les éléments sont permis à Mlle Taglioni, excepté la terre, et qu’elle marche sur le flot comme elle vole dans l’air. » Elle incarne en chaque geste, en tous ses pas, la perfection de l’être humain à la fois maître de la terre, de l’air et de l’eau. Nul effort n’émane d’elle. Ensemble, la Danse et le Ballet romantiques ont concouru à magnifier l’image poétique de la femme. Du point de vue des mentalités du XIX^e siècle, en stylisant leurs gestes dans une gestuelle diaphane, à la fois ballonnée, courbe, fluide, en apparence fragile, la Danse et le Ballet romantiques ont contribué à façonner dans l’imaginaire collectif phallogocratique l’image d’une créature à la fois légère et sans poids, ce qui généra nombre de paradoxes.

2

La ballerine du XIX^e siècle : une identité ambiguë

Ces divertissements scéniques, cet art du corps magnifiant la chair et légitimant par conséquent cette attirance pour l’exaltation du charnel, cet art a soufflé parmi les hommes nombre d’implicites graveleux et la question cruciale de leur état. Des productions comme *La Guerre des femmes ou les Amazones du XIX^e siècle* (1852), *Coppélia ou la fille aux yeux d’émail* (1870) disent l’influence des femmes sur les hommes, lesquels jalourent toujours leur pouvoir effectif et leur autorité extérieure. C’est pourquoi les messieurs — en ce monde, grands décideurs — souhaitent conditionner les femmes dans leur être et par leur chair ; d’où cette mode vestimentaire comprimante, d’où ces bottines étroitement lassées conditionnant le pied comme les chaussons de pointes ajustés et rigides, qui emboîtent les orteils et se fixent à la cheville étranglée, d’où ces robes appuyées à la taille pincée, aux corsets raidissant le buste, d’où ces autres carcans tels les cerceaux qui mettent les jambes en cage. Les effets de toilettes trahissant l’obscur désir sexuel des hommes. Or, ces hommes déferents et cavaliers, aiment maintenir les femmes dans leur rôle connu et contrôlable d’épouse, de mère au foyer ou de maîtresse, tant et si bien que celles-ci prennent la pose, ou bien de la vierge taciturne, ou encore de l’inconséquente aux mœurs dissolues. Si elle n’est « rangée », c’est qu’elle est « fille de joie » et se donne dans la vie en spectacle, comme la marcheuse dans le défilé parade sur scène, afin d’agripper le bras d’un amant futur qui deviendra son protecteur attitré, le soir au bal, ou bien au ballet.

L'Opéra durant le XIX^e siècle entretient vis à vis de la danse dans la société, une identité ambiguë, car on le sait permissif pour les Abonnés. En effet, par l'entremise du Foyer de la Danse, la direction de cette prestigieuse « Maison » du spectacle a perfectionné un système rôdé de distribution des privilèges pour ces clients qui louent à l'année leurs places et loges. Comme cette clientèle fortunée alimente les caisses, l'institution lui concède quelque prodigalité que la morale réproouve en dépit d'un *consensus*. Depuis 1830, depuis que l'administration est gérée par un indépendant, le Docteur Véron, l'économie de l'Opéra est passée au régime privé. On s'efforce donc d'engranger des bénéfiques. Avec cette politique mercantile, le Foyer de la Danse doit contribuer au succès médiatique de l'Opéra.

Existant depuis le XVIII^e siècle, l'usage veut que le Foyer de la Danse accueille une certaine catégorie du public. Les faveurs dont jouissent les Abonnés auprès des ballerines remontent en 1770. Lors de la construction de la seconde salle du Palais-Royal où l'Opéra s'installa, l'architecte Moreau songea à un espace intermédiaire qui eût été parallèle à la salle et à la scène mais qui y eût participé, un espace qui fût strictement réservé aux spectateurs de marque désireux d'approcher en liberté les artistes. Le Foyer de la Danse était donc inventé. Il tiendrait lieu de rendez-vous et de salon. Pendant la période romantique, il connut à l'Opéra rue Le Peletier un prestige qui enjoignit Balzac ou Degas à y trouver des modèles. Toutefois, derrière son apparente gloire, un témoin raconte l'envers réel de son brillant décor. En 1836, Jules Vernières témoigne sans concession de l'animation régnant en coulisses et dit l'étendue exacte du spectacle privé. Jules Vernières raconte que s'y rassemblaient des groupes d'hommes « habillés avec soin, le chapeau à la main, chuchotant, riant » et semblant attendre un petit rien, un « quelque chose »... Parmi eux, des « dames tardent le moins possible à paraître. On les voit venir une à une, descendre avec une grâce étudiée un petit escalier de quatre pas, marcher avec ce déhanchement qui n'appartient qu'aux danseuses, le pied en dehors, tout d'une pièce, et chaussé d'une guêtre large qui leur donne assez l'aspect de petites poules anglaises blanches. » Le ton ironique se double ici d'un mépris que l'auteur ne dissimule pas. La fonction du Foyer de la Danse ne se limitant pas aux seuls échauffements des danseurs durant l'entracte mais servant les intérêts d'un commerce que l'on fonde sur les menus plaisirs charnels.

3

Cependant, comme par réaction, l'interprète qui évolue sur pointes et en tutu transcende cette femme soumise. Néanmoins il reste vrai que certaines danseuses pouvaient fort bien être comparées à de grasses et charnues petites volailles. Mais il serait faux de généraliser un tel discours et d'en appliquer la description à toutes les ballerines de l'Opéra. Pour comprendre leur réalité artistique, il suffit seulement de lire les *Écrits sur la danse* de Théophile Gautier ou bien les *Crayonnés au théâtre* de Stéphane Mallarmé. Dans ces textes, la danseuse s'y révèle extraordinaire car elle ne ressemble pas à une femme qui danse : elle est une « incorporation visuelle de l'idée », elle résume « un des aspects élémentaires de notre forme », elle suggère une révélation et livre « à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité [des] concepts et silencieusement écrira [la] vision à la façon d'un Signe, qu'elle est » (Mallarmé). Etre en métamorphose, elle est une personne que la profondeur de l'être en acte adresse au spirituel. Certes, si comme disait Nietzsche « il faut beaucoup de chaos en soi pour accoucher d'une étoile qui danse », la ballerine sublime en effet le désordre essentiel qui guette en faction l'esprit. Car c'est en vérité de ce chaos fondamental que la raison inspirée imagine une femme devenue, un instant au travers de la ballerine, figure supra-humaine.

Perpétrant la lutte féministe initiée par des personnalités comme Madame de Staël, George Sand, les sœurs Brontë ou Camille Claudel, des danseuses comme Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi aux yeux de Théophile Gautier, des danseuses comme la ravissante Elena Cornalba, l'émerveillante Rosita Mauri ou l'enchanteresse Loïe Fuller pour Stéphane Mallarmé, témoignent de l'incidence des femmes au sein de leur société. Et puisqu'elles demeurent la source de toute chose, elles détiennent ce

pouvoir du sexe et cette puissance phallique que leur sens esthétique et la beauté aiguisent. Eminemment inspiratrices, ce sont des muses, adorées telles des souveraines, à l'instar de la reine Catherine ou Marie de Médicis, telle la reine Marie-Antoinette ; elles portent en germe l'étoffe d'une personnalité comme la marquise de Rambouillet ou bien Mademoiselle de Scudéry, la marquise de Sévigné ou Madame de Lafayette. Cependant, le XIX^e siècle s'est appliqué à conférer aux femmes une place d'ordre ornamental qui n'était pas la leur ni au XVI^e ni au XVII^e siècle. Au XVIII^e siècle, leur rayonnement décroît malgré la notoriété d'une Madame de Pompadour ou le prestige de danseuses comme Marie Sallé, Marie-Anne Cupis de Camargo et Marie-Madeleine Guimard. Le Siècle des Lumières cède à l'éviction progressive des femmes hors du domaine des arts et des lettres, les hommes jouissant du rôle gratifiant de philosophe, de visionnaire génial ou de dieu dansant. Du point de vue d'une pensée cartésienne, l'image de l'homme au XVIII^e siècle, ordonnée selon des critères de lisibilité et d'éloquence, cultivée selon les feux de l'esprit tangible et la clarté d'une intelligence dominée, participe à la rationalité chère aux Encyclopédistes qui font autorité. Pourtant, cette sourde exclusion des femmes durant le XVIII^e siècle suffira-t-elle à expliquer au XIX^e leur déficit de parole ?

Comme en témoigne l'Histoire du Ballet, son physique dans les spectacles de Danse romantique émerveille l'audience au point que les théâtres lui tiennent lieu d'écrin. Mais derrière la louange des hommes pour elles, c'est une discrimination sexiste qui entretient leur succès. En effet, comment expliquer alors la misère où fut abandonnée Marie Taglioni quand elle était devenue une vieille femme, Marie Taglioni la plus adulée des ballerines, Marie Taglioni qui s'éteignit en 1884 à Marseille, indigente et délaissée ; comment donc expliquer une telle contradiction entre les discours encenseurs d'une génération et la fin d'une vie d'Etoile ? En vertu de ce que subit la Terpsichore des Romantiques, comment interpréter la valeur réelle de la danseuse au XIX^e siècle ? Finalement, l'importance qu'elle avait ne résultait pas d'un amour véritable mais plutôt d'une idolâtrie ne s'attachant guère qu'à l'éphémère plaisir de la Chair offerte. Au XIX^e, l'admiration du public pour la danse a contribué à réduire le statut de la femme au rang d'objet ; certes ; au rang d'objet désirable mais désirable parce que doté d'une plastique sachant éveiller le soudain désir sexuel.

4

A cette époque puritaine, seule la stupéfaction d'avoir été témoin d'une révélation interdite, d'une mise à nu du corps jusqu'alors voilé car prohibée, pouvait nourrir l'attraction et motiver la curiosité d'un public essentiellement constitué d'hommes. D'ailleurs, en 1880 dans *Nana*, Emile Zola avoue qu'une femme qui se respecte ne peut se rendre dans un théâtre sans risquer de se compromettre. Il est vrai qu'en un temps où la bienséance exigeait qu'elles dissimulassent leurs charmes, en gantant par exemple leurs mains, en recouvrant aussi leur chevelure retenue en chignon sous une coiffe, tant durant l'office religieux afin de ne point troubler les anges qu'à l'extérieur de leur domicile, pour sa part, la ballerine si légèrement costumée dans son tutu blanc vaporeux, devait apparaître impudique car se montrer quasiment déshabillée, pareille à une femme saisie dans son intimité en simple chemise, tenait de l'indécence. Sans nul doute ; ainsi la vue d'une jeune personne en petite tenue devait-elle exciter la concupiscence. Or sous la Restauration monarchique, la sublime pointe et l'immaculé juponage dans l'acte blanc du Ballet romantique devaient inspirer aussi des émotions d'une qualité autre.

Donner chair à l'être errant

L'esthétique de la grâce — telle qu'elle émane de la gestuelle éthérée des ballerines — illustre l'expression poétisée d'un remords. Ce remords ne résulte-t-il pas d'un respect d'ordre commémoratif, d'une ferveur pour la mémoire de qui l'on ne se résout pas à oublier ? L'esthétique des « Dames blanches » ne renvoie-

t-elle pas à l'esprit de la première d'entre les Dames du Royaume que l'avarie d'une population fanatisée a sacrifiée ? Du point de vue politique, une corrélation existe entre la reine Marie-Antoinette et la danseuse diaphane. Comme l'Histoire de la Danse et du Ballet en Occident nous l'enseigne, la Danse et le Ballet romantiques ont été préfigurés dans le *Ballet des Nonnes* en 1831. Il y est question de vierges revenantes. Une année avant, Charles X, le plus « ultra-royaliste » des monarques du XIX^e siècle, tentait de restaurer l'Ancien Régime lors des Trois Glorieuses (27, 28, 29 juillet 1830). L'esprit monarchiste pesait donc fortement au-dessus des mentalités. En 1831, dans un élan paternaliste et manipulé par des hommes du peuple et des bourgeois libéraux qui escamotent la Révolution à leur avantage, Louis-Philippe I^{er} devient « Roi des Français » ; c'est alors que l'Opéra est « privatisé ». Modèle du spectre fixé en 1831 au travers de la ballerine éthérée, en quoi cet art du corps évanescent peut-il effectivement cristalliser le souvenir de la reine que l'on avait menée à la décapitation le 16 octobre 1793 ?

Si l'on étudie l'apparence vestimentaire de la danseuse romantique et qu'on la compare à celle de Marie-Antoinette en ce jour funeste de 1793, les voiles en gaze, en tarlatane et les mousselines des tutus dont les ballerines sur pointes étaient habillées, rappellent l'habit que portait la reine à son exécution. Ils évoquent en outre le linceul du fantôme. Sur l'échafaud, comme sur une scène aménagée pour un sacrifice, Marie-Antoinette fut exposée en parjure presque nue et déshonorée. Ses juges l'ayant livrée en pâture aux regards, elle subit la moquerie du peuple voyeur. Elle n'avait voulu revêtir son corps que du plus sobre appareil. D'entre toutes ses toilettes royales, la reine avait alors choisi pour son supplice un simple vêtement de nuit blanc. Nonobstant la modestie de sa mise, c'est en souveraine qu'elle voulait paraître aux yeux de ses sujets régicides. Chaussée comme une dame, elle avait enfilé ses escarpins à la Saint-Huberty qui lui galbaient le cou-de-pied. Ces souliers de bal lui donnaient de l'élégance ; ainsi, la femme épanouissait sa royale allure, élancée, enlevée, glorieuse puisque du haut de ses talons d'environ deux pouces, sa silhouette en était grandie et paraissait déjà transportée dans les airs.

5

En 1856, durant le second Empire, Jean Bezon relate dans son dictionnaire que « le seize octobre, la Reine... prit pour vêtement non pas sa longue robe de deuil qu'elle avait encore devant ses juges mais le déshabillé blanc qui lui servait ordinairement de robe du matin et déployant son grand fichu de mousseline, elle le croisa sous son manteau ». Aussi, en 1906 dans la 7^e édition de son *Histoire de la Conciergerie...*, Eugène Pottet décrit qu'à l'image d'une princesse promise à la Rédemption — comme une Cendrillon — « La Reine montant à l'échafaud perdit un soulier. » L'histoire prétend qu'il aurait été ramassé le jour même de l'exécution. En quelque sorte, cette assertion procède du fétichisme pour le soulier féminin caractéristique au XIX^e siècle. La chaussure des femmes se devant d'être petite et délicate, en tissu soyeux, à bout pointu et soulevant la personne au-dessus du sol. La femme sur « demi-pointes » ainsi surélevée, apparaissait transfigurée car elle donnait d'elle-même une image aérienne, sachant se déplacer comme un souffle zéphiral. Ravivant des fantasmes de culpabilité, alimentant le feu de se croire indigne, bas, vil et souillé par l'opprobre auquel on a parti lié même dans l'impuissance, la nudité partielle et parcellaire, la savante nudité fragmentée des ballerines sur pointes et en tutu qui décollent et semblent s'envoler, évoque l'ultime image de l'enchanteresse reine condamnée au martyre. En vertu du dénuement de la reine à sa dernière heure, la chair dévoilée de la ballerine se présente surtout et avant tout dans sa pureté et dans sa chasteté les plus parfaites, et non point essentiellement comme un mode dévoyé de séduction. Cet art du corps éthéré fait écho à l'inconsolable génération qui fuit sa conscience. L'esthétique du corps glorieux dans la danse romantique féminine répond donc à l'esthétique de la disparition, à la poétique de la chère sacrifiée enlevée pour l'éternité. Elle compense ainsi la douloureuse absence qui appesantit le vécu.

La figure du double

Dans le cadre du Ballet romantique, le statut de la femme oppose en la même personne deux personnalités ; ce dédoublement se vérifie par ailleurs dans le domaine littéraire. En effet, des héroïnes de romans d'apprentissage comme Madame de Mortsau dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac (1835) ou bien comme Madame Arnoux dans *L'Education sentimentale* de Flaubert (1869), comportent une commune mesure avec l'attitude passionnelle des héroïnes de ballet. Le modèle féminin que la littérature romantique propose tient de la fidèle épousée qui s'insurge quand elle s'abandonne à ses crises existentielles. Selon les principes d'une perte de soi, ce personnage féminin parce qu'il est soumis à sa vérité première, magistrale, subit les assauts de l'être de passion qui dévore au tréfonds l'être de raison ; incapable de lutter contre elle-même, incapable de combattre l'irrationnel, la protagoniste ne résiste pas à cet amour qu'elle vit sur le mode du sacré. De ce point de vue, la figure poétique de Giselle illustre la psychologie tramée dans la structure narrative des œuvres romanesques.

Dans le ballet *Giselle ou les Wilis* créé en 1841 par Théophile Gautier, Jean Coralli et Henri Vernoy de Saint-Georges, l'héroïne catalyse la fureur que l'idéalisme engendre. Sur un plan éthique, Giselle rompt d'avec la rationalité que les conventions imposent aux individus. Elle est ce personnage dont les moindres désirs dans la vie sont générés par la Chair virginale qui s'offre au premier amour. Les valeurs que véhicule Giselle divergent de celles issues du cartésianisme. Et de façon cathartique face au public du XIX^e siècle, cette jeune femme résonne avec violence dans les cœurs privés de spiritualité. Au sens stendhalien, étant donné qu'elle réunit en son sein, les qualités d'âme et la douceur qu'on lui souhaite, de par son tempérament, Giselle incarne la cristallisation des désirs de l'homme du XIX^e ; elle donne de la consistance à l'être errant, avide de bonheur parfait ; se réfléchit en elle le sens de l'amour absolu, l'absence de compromission, le refus de toute tricherie. Tous ses actes caractérisent l'impétuosité du besoin d'authenticité spécifique aux Romantiques. Personnage mélodramatique ressortissant à la gravité du tragique, elle passe à l'immortalité dès lors qu'elle trépassa. Mais surtout elle renaît après avoir été « assassinée » et revient chez les vivants, la nuit, tel un spectre. Elle est certes défigurée puisque c'est en Wilis qu'elle resurgit, métamorphosée en créature des airs, pareille au fantôme, elle fait ses apparitions.

6

Si l'on replace chronologiquement le Ballet romantique, l'ombre de *Nina ou la folle par amour* (1813, Milon) ainsi que la vague silhouette larmoyante d'*Eugénie* (1767, Beaumarchais), chacune de ces femmes trahies, qu'il s'agisse de Nina ou d'Eugénie, hante les grandes figures féminines du répertoire de la danse du XIX^e [*La Sylphide*(1832), *Giselle* (1841) et *Odette du Lac des cygnes* (1895)]. Toutefois, une nuance différencie entre elles des figures comme Giselle et Odette, nonobstant leur commune appartenance au surnaturel. Cette différence porte sur leur environnement propre. Giselle se réfugie dans les airs tandis que Odette plonge dans les eaux. Depuis le déterminant ballet de Charles Louis Didelot, *Flore et Zéphire* (1796), l'imaginaire chorégraphique qui s'est intercalé entre *La Sylphide* de 1832 et *Les Sylphides* de 1909, verse ou bien dans la symbolique aérienne (*La Sylphide*, 1832 ; *La Volière*, 1838 ; *La Péri*, 1843 ; *Le Papillon*, 1860 ; *Les Deux Pigeons*, 1886 ; *L'Oiseau bleu*, 1890 ; *La Mort du cygne*, 1907 ; *Les Sylphides*, 1909 ; *L'Oiseau de feu*, 1910 ; *Le Spectre de la rose*, 1911 ; *Le Coq d'or*, 1914 ; *Le Chant du rossignol*, 1914 ; *Icare*, 1935...), ou bien dans la symbolique aquatique (*La fille du Danube*, 1836 ; *Le lac des fées*, 1840 ; *Napoli*, 1842 ; *Ondine*, 1843 ; *La Source*, 1866 ; *Le Lac des cygnes*, 1895...). Cependant, quelle que soit la nature du lieu où se déroule l'action, la cohésion de ces multiples ballets repose sur la récurrence de la figure d'une femme-oiseau ou encore sur celle d'une femme-sirène.

Le Cygne emblématique

L'image hermaphrodite du cygne réconcilie les contraires. La grâce du cygne glissant soit sur l'étang soit dans le ciel inspire, selon Gaston Bachelard, une contemplation d'ordre féminin (*anima*), tandis que la force propulsive du même cygne, tant dans l'envol que dans la nage d'où il tire son élan, évoque en revanche une puissance virile (*animus*). Puisque l'image du cygne présuppose une polarité où s'harmonisent en un tout parfait le mâle et la femelle, le cygne symbolise le désir premier ; il préfigure un emblématique désir. D'autre part, ainsi que l'enseigne la psychologie des profondeurs du langage poétique selon Bruno Bettelheim, il importe que soit ici nuancée l'interprétation de l'oiseau « cygne ». Le cygne se distingue donc des autres oiseaux de par la blancheur et la préciosité de son plumage. Aussi le cygne blanc représenté par la princesse Odette dispense-t-il une douce lumière laiteuse car d'ordre lunaire ; au contraire, le cygne noir représenté par Odile — sosie d'Odette — se rapproche de par sa flamboyance des ténèbres paradoxales et artificieuses. Par conséquent, *Le Lac des cygnes* met en scène une dualité allégorique au moyen du Cygne blanc et du Cygne noir. Leur duel préfigure le conflit entre les pulsions de vie et les pulsions de mort. Cette expression poétique de l'Inconscient confère donc à ce ballet féerie, une coloration anthropologique. Il est vrai que le prince Siegfried suscite des désirs et des convoitises au même titre qu'il les éprouve lui-même. Quand ce personnage bascule dans un état extrême, il chavire soudain dans son inverse ; il ressemble ainsi à l'enfant-roi qui, comme Œdipe, s'éveille douloureusement aux sens nouveaux.

Si du point de vue rhétorique et psychanalytique, l'on considère la plume comme étant la synecdoque du cygne, si l'on admet que la plume assume le procédé stylistique qui consiste à prendre la partie pour le tout, la plume recèle la valeur d'un symbole pubère d'autant plus qu'elle est amplifiée par la symbolique du cygne. Chez les Hindous, le cygne de Brahma participe d'une élévation spirituelle menant à la connaissance manifestée. Parallèlement, la fonction rituelle de la plume est également liée à l'ascension céleste, à la clairvoyance et à la divination. D'autre part, le cygne chez les Celtes figure le transit des âmes ; c'est donc un symbole psychopompe ce qui en fait un double païen de l'ange gardien. En tant que symbole initiatique, le cygne présuppose une renaissance, une résurrection glorieuse après la mort qui magnifie l'être vrai, qui transfigure la précédente vie. Dans la culture russe, les Bouriates (peuple mongol) relatent l'histoire d'un chasseur qui découvre trois femmes splendides se baignant dans un lac solitaire ; d'autre part, des populations altaïques racontent que le genre humain est né de la rencontre entre un lac ou un chasseur (l'eau ou la terre) et un oiseau de lumière, le cygne (le Cygne blanc). Selon la légende, une vierge céleste (ensorcelée comme Odette) est retenue sous l'apparence du cygne ; elle est éblouissante de beauté, immaculée et attend sa libération. Aux sources du folklore scandinave, il existe un autre cygne en tout point semblable au Cygne noir (Odile) sous l'enveloppe duquel est retenue prisonnière une vierge également ensorcelée mais sanguinaire. Il semble que ce soit la dialectique de l'Inconscient qui soit en jeu dans la dichotomie des esprits, auxquels Odile, le cygne maléfique, et Odette, le cygne angélique, prêtent forme et donnent leur corps. Face à Siegfried, Odette et Odile respectivement issues d'un sortilège, disent le vertige que produit sur l'individu sa quête du Moi. En cela, *Le Lac des cygnes* (1895) développe un imaginaire qui illustre le thème labyrinthique de la construction de soi dont le « je » résiste tant bien que mal aux enjeux du désir de l'Autre.

Dans les traditions slave, grecque et scandinave, de même qu'en Asie Mineure, le cygne ainsi que les oiseaux migrateurs de sa nature, possèdent des vertus médiatrices parce qu'ils sont voyageurs. Du point de vue d'une pensée chrétienne, ces vertus les assimilent aux créatures supérieures que sont les anges. Créature ailée, transfuge d'une « incorporation visuelle de l'idée » nous dit Mallarmé, la ballerine illettrée « écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. » Aussi le poète invite-t-il le spectateur à s'interroger toujours sur la signification chorégraphique de cette « inconsciente révélatrice ». A travers Odette-Odile, l'image de la femme-oiseau des eaux et des airs participe de la vérité occulte du jeune homme en quête

d'identité, victime du sens que lui appose son indivisible prénom, Siegfried. Ce ballet féérique met effectivement en scène les conséquences sur son fils de l'autoritarisme vorace d'une reine-mère qui décide et règne au nom d'un Autre transcendantal et en vertu d'un protocole impérial que lui dicte la Loi d'un royaume qu'elle régent. Comme elle choisit à la place de son fils, à son insu, elle le nie en tant qu'homme et lui retire l'essentiel : le libre arbitre, le discernement ; elle le prive du choix individuel et solitaire qui procure à l'être le sentiment d'avoir sur soi l'autorité requise pour accomplir pleinement sa vérité. Par la suite, qui n'est pour lui qu'une série de fuites enchaînées, le prince Siegfried en perdition s'égaré dans le dédale des désirs contradictoires où la dictature du régime matriarcal l'a enfermé. La nuit, en allant au lac de même qu'en présidant au bal, il descend aux enfers. A travers le cygne blanc et le cygne noir, le prince entreprend l'expérience du bien et du mal jusqu'alors indifférenciés. L'oiseau lunaire qu'est Odette, tout comme l'oiseau flamboyant qu'est Odile, traduisent les fantasmes d'envol et de transfiguration auxquels l'héritier aspire afin de se libérer du poids psychique que la « déesse mère » lui fait supporter. Du point de vue de son for intérieur, le lac et le bal symbolisent le foyer où se replie sa nature profonde, son animalité première, le ferment de son existence. L'annonce d'un destin qui lui est étranger précipite une folie qui le désorganise et qui se fixe dans le Cygne totémique. Puisque c'est au moment inopportun que l'heure a retenti pour le prince héritier, c'est en héros romantique qu'il contre-attaque, se réfugiant par dénégation dans le dérèglement et s'adonnant aux passions impossibles à satisfaire ; son refus se cristallise autant dans la blancheur que dans la noirceur du cygne. A l'aube du XXI^e siècle, le sens du *Lac des cygnes* revêt toujours un aspect à la fois dramatique et ontologique ; dans le champ des arts du mouvement et du corps dansant, le surnaturel et sa féerie favorisent le transit de l'universelle aspiration au bonheur. En l'occurrence, la forme poétisée de l'oiseau appliquée aux danseuses (et aux danseurs) agit sur les spectateurs avec la magie d'une icône vivante, ce pourquoi nous émeut autant l'image d'Anna Pavlova interprétant *La Mort du Cygne* (1907) — épilogue cristallin du *Lac des cygnes* —.

8

La cristallisation de la Chair

Historiquement, le drame bourgeois de la fin du XVIII^e siècle a préparé l'éclosion du ballet pantomime du XIX^e siècle. Comme celui-là, celui-ci raconte sur le mode sérieux les aventures et aléas des gens de petite condition ou d'origine inconnue. Du point de vue sociologique, le Ballet romantique quant à ses constituants narratifs, quant à sa dramaturgie considérée sous l'angle d'une approche stylistique, contribue à rassurer la bourgeoisie sur elle-même. En effet, avec la Révolution française, la bourgeoisie a supplanté l'aristocratie. Parce qu'elle est devenue la classe dirigeante, elle recherche sa légitimité, ses lettres de noblesse. Par conséquent, elle adopte une allure qu'elle présume noble. Mais elle mime, surtout, le comportement curial hérité de l'Ancien Régime. Elle y trouve un modèle, un code préexistant. Aussi l'adopte-t-elle parce qu'elle se venge inconsciemment des vexations qui la tenait à l'écart de la Cour... Il ne lui suffit pas d'être la détentrice du pouvoir financier et marchand. Considérant en ce début du XIX^e siècle le complexe moral de la classe bourgeoise dirigeante, sachant en outre que ces seigneurs sans généalogie ni histoire souffrent de leur manque d'origines, d'être et de noblesse, ces jeunes maîtres du monde nouveau enferrés dans leurs idéaux matérialistes, ne trouvent-ils pas dans la religiosité de l'idéalisme romantique un baume à leur capitalisme ? La glorification implicite dans les productions artistiques, chorégraphiques ou littéraires, des préceptes catholiques et apostoliques ne compense-t-elle pas notamment la brutalité intérieure que développe l'égoïsme né d'une politique trop marchande, toujours et exclusivement financière ? C'est ainsi qu'en l'enceinte de l'Opéra, le spectacle des créatures virginales portées aux nues participe, *a contrario* et par défaut, à la quotidienneté du bourgeois ; c'est ainsi que se renforce à travers l'image complexe de la ballerine éthérée, l'impérieuse volonté de respectabilité chère au bourgeois.

Evidemment, l'exaltation d'un discours à caractère évangélique sied à l'ordre bien pensant. C'est ce qui autorise Théophile Gautier en 1838 à publier dans *La Presse* que Marie Taglioni est une danseuse chrétienne. A cet égard, son art saura plaire au beau sexe. C'est ce qui motive Philippe Taglioni, son père, à lui enseigner une danse « pleine d'austérité, de délicatesse et de goût » afin que ni les femmes, ni les jeunes filles n'aient à rougir d'elle. Marie Taglioni incarne ainsi le romantisme brumeux. A travers elle (et à l'inverse de l'art qui appartient à la brûlante Fanny Elssler, sa rivale), la danse d'élévation de Marie Taglioni sur pointes et en tutu diaphane s'est conciliée, de par sa noblesse, sa dignité, l'approbation tacite de l'Eglise. Parce que son but n'est pas de dépeindre une femme (virtuelle épouse) sous les attraits d'une sexualité langoureuse, elle aime à apparaître étrange, intouchable, insaisissable, inviolable. A la fois merveille, irréelle, radieuse, elle brille dotée d'un éclat irrésistible, quasi charismatique, car son charme est privé de toute sexualité triviale, ostensible. Du point de vue de la censure, le Ballet romantique a fait sien le dogme de l'amour parfait ; il a effectivement assimilé la notion d'amour absolu en développant un discours autour des thèmes de la fidélité, de la chasteté, de la légitimité des sentiments sincères qui imposent à la chrétienne (femme respectable) de laisser parler sa foi, d'entendre les murmures de son cœur, de ne jamais répondre aux instances charnelles, de n'écouter jamais les impératifs sexuels, sources d'humeurs dévastatrices, causes de bestialité et de dégradation. Néanmoins, les œuvres romantiques poussent leurs héroïnes dans les retranchements interdits de la crise de conscience, du conflit et de la confusion des esprits. L'argument d'un livret comme celui de *La Fille du Danube* (1836) montre les déboires de l'héroïne qui se suicide afin de ne pas faillir en épousant un homme qui n'est pas l'élu véritable. Pour rester fidèle à son amour, elle se donne la mort. En plongeant dans le néant du trépas, elle témoigne d'une abnégation.

Depuis *Le Ballet des Nonnes* en 1831, la danse classique du XVIII^e siècle s'est effacée. Lui a succédé le rêve dansé, renouant ainsi avec les fantasmagories du Baroque. Théophile Gautier encense celle par qui la chorégraphie est entrée dans une ère nouvelle, livrée « aux gnomes, aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux wilis (...) Pour parler de Taglioni, dit-il, il faudrait tremper une plume de colibri dans les couleurs de l'arc-en-ciel et écrire sur les ailes de gaze d'un papillon » (symbole de l'âme). Aérienne, immatérielle, Marie Taglioni dans *La Sylphide* en 1832 oriente le Ballet romantique vers une esthétique paradoxale de la réserve et de la passion qui se consume ; à travers *La Sylphide* (1832), *La fille du Danube* (1836), *Giselle* (1841), *L'Ondine* (1843), un monde intériorisé, lunaire, fantomatique s'oppose au pittoresque, à la couleur locale et bruyante du romantisme orientaliste sensible, notamment, dans la cachucha à l'acte III du *Diable boîteux* (1836), dans *La Gitana* (1838), dans la cracovienne de *La Gypsy* (1839), dans *La Tarentule* (1839), dans *La Péri* (1843), *La Esmeralda* (1844), ou dans *La Bayadère* (1877). Le Ballet romantique articule la polarité céleste et terrestre que les hommes peinent à concilier. Au XIX^e siècle, la tradition ecclésiastique agit de tout son poids moral sur l'art du corps dansant. La dichotomie « corps / esprit » divise toujours.

Dans les textes saints, l'apôtre Paul qui avait évolué dans la mouvance culturelle hellénistique, témoigne d'une pensée judéo-chrétienne empreinte de philosophie platonicienne ; celle-ci influencera considérablement les mœurs occidentales dans leur approche du plaisir et dans leur définition du bonheur. Dans son Epître aux Galates, l'apôtre Paul dit que « la chair a des désirs contraires à ceux de l'Esprit ». Selon lui, conduisent au péché « la débauche, l'impureté, le dérèglement, l'idolâtrie, la magie, les rivalités, les querelles, les jalousies, les animosités, les disputes, les divisions, les sectes, l'envie, l'ivrognerie, les excès de table, et les choses semblables ». Selon ses dires, il faudra donc se garder d'agir en débauché, en impur, en fou, en idolâtre, en magicien, en rival, en agressif... en envieux, en ivrogne, et en gourmand si l'on souhaite correspondre au prototype de l'excellence. Pour répondre au « fruit de l'Esprit » selon saint Paul, l'on doit être gagné par « l'amour, la joie, la paix, la patience, la bonté, la

bienveillance, la foi, la douceur, la maîtrise de soi » et ne jamais entraver la bienséance. C'est ainsi que Marie Taglioni s'évertue à danser. Aussi Théophile Gautier pouvait-il affirmer sans euphémisme, qu'elle était une danseuse « chrétienne ». Agir dans le respect de ces instructions, c'est se prémunir du diable et se garantir, selon la Bible, la « lumière dans le Seigneur ». C'est enfin revêtir « l'homme nouveau ». La gestuelle des ballerines que l'on préfère évanescence, s'éclaircit à l'aune de cette hypothèse. La prédilection des publics pour l'inaccessible danseuse traduit l'identité d'une civilisation en quête d'absolu. En tant que figure poétique, elle qui évolue avec légèreté sur pointes et en tutu incarne le désir de transcendance. Ce corps dansant magnifie ainsi la cristallisation de la Chair.

En réaction aux illusions perdues, suite à la débâcle napoléonienne, au retour à l'ordre moral, sous la Restauration monarchique, le XIX^e siècle a souligné son attachement à la religion. De par sa tradition théopoétique et son origine aristocratique, il convenait de rappeler ici que depuis sa création, la danse d'élévation est d'obédience noble et spirituelle. Elle est apparue en Occident aux temps des premières croisades, dans les cours féodales chrétiennes, dès les XI^e et XII^e siècles. A l'aube de la Renaissance, elle a conçu un art scénique fastueux auprès des princes de Bourgogne et des banquiers florentins. Par la suite, elle s'est perfectionnée en France, puis en Italie, au Danemark et en Russie, depuis Louis XIV jusqu'à nos jours. Cette danse linéaire, dite classique car normative et légale, concourt essentiellement à l'idéalisation du corps érectile. Au sein des cultures monothéistes, elle façonne une déification de la personne. Dans l'Acte blanc, la ballerine telle Giselle incarne la revenante irrésolue. De par son aspect vaporeux, de par son délié, sa légèreté, son moelleux, la danse d'élévation figurée dans l'image du spectre crée l'une des représentations du sublime.

Valérie Colette-Folliot

10