

# CN D

Centre national de la danse

**Atelier des doctorants en danse**

*Interroger le genre  
à travers la perspective historique*

16 février 2018

Actes dirigés par Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord, comité de l'Atelier des doctorants.

Juin 2019.

Pour citer ce document : Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord (dir.), Juin 2019, *Interroger le genre à travers la perspective historique*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, <<https://docdanse.hypotheses.org>>.

Remerciements à :

Julie De Bellis, membre du comité de l'Atelier des doctorants 2018, pour la préparation de ces journées ; les communicants ainsi que les participants à la table ronde.

Marion Bastien et Laurent Barré, service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse, pour la réalisation de ce document numérique.

Les Ateliers des doctorants en danse visent à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les savoir-faire, les pratiques diverses rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse. Il s'agit ainsi de poser des jalons communs, nécessaires pour promouvoir la recherche en danse au niveau national en fédérant et en mettant en réseau les doctorants dispersés dans les diverses universités. Espaces d'échanges où sont présentées des spécificités méthodologiques diverses en tant que pistes envisageables de travail, les ateliers portent leur attention sur l'articulation entre recherche théorique et incorporation pratique. Ils sont organisés par un comité constitué de doctorants volontaires, en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contact de l'équipe :

[doctorantsendanse@gmail.com](mailto:doctorantsendanse@gmail.com)

Contact au Centre national de la danse :

[recherche.repertoires@cnd.fr](mailto:recherche.repertoires@cnd.fr)

Avant-propos.....	5
<i>Communications</i>	
Julien Ségol	
Le corps malléable au prisme du genre : vers un corps « neutre » ? .....	7
Julie De Bellis	
« On croit voir Vestris danser en femme » : les distinctions de genre sur la scène de l'Opéra de Paris à la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle, l'exemple d'Anna Heinel .....	11
Jeanne Carlioz	
Gestes et emplois genrés dans le mélodrame. L'influence du genre sur la carrière des actrices/danseuses du théâtre de la Gaîté : trois études de cas .....	15
Laetitia Basselier	
Le « sens total et viril de la composition » d'une « Antigone de la danse » : métaphores critiques autour de Janine Charrat (1935-1970) .....	21
Biographies des auteurs .....	26
Biographies des membres du comité de l'Atelier des doctorants.....	27



## Avant-propos

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord

### D'une perspective historique, interroger le genre

En échos, entre autres, au stage de formation continue et journées d'études consacrées à La technique de danse française d'après les traités allemands, qui commémoraient la parution du traité de danse de G. Taubert en 1717 à Leipzig, et en résonance avec l'exposition consacrée à la figure de Marius Petipa présentée au Centre national de la danse, nous avons engagé de premières réflexions sur la notion de danses historiques. Cependant, au regard des jeunes chercheurs disposés en ce 16 février 2018 à se rassembler à Pantin, nous avons dû assez rapidement préciser l'orientation de la discussion que nous voulions ouvrir avec eux.

Sous l'impulsion de Julie de Bellis qui prépare une thèse sur la poétique de la danse chez Gluck<sup>1</sup> et au regard des propositions de communications des invités de cette journée, l'accent a été mis sur les interprètes et créatrices féminines. La perspective historique du sujet a été gardée mais, afin de l'affiner, nous avons décidé de l'articuler autour de la notion de genre et plus précisément celle du genre féminin. Ce resserage du sujet a permis de mettre sur pied un atelier que le titre suivant synthétisait : Interroger le genre dans la perspective historique. Ont ainsi pu être accueillis des communicants faisant cas d'objets d'étude de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Pierre Philippe-Meden, docteur en esthétique et en sciences et technologies des arts, a introduit cette journée, avec la notion d'« éroscénologie ». Il a souligné les aspects épistémologiques sous-jacents à l'interrogation des liens entre genre féminin en danse et perspective historique, rappelant que la dimension politique est indéniablement présente. Julien Ségol, récent docteur en musicologie,

1

Julie De Bellis, « Poétique de la danse chez Gluck. Imitation, représentation et expression dans le répertoire de la réforme parisienne », thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de Pierre Saby et Marina Nordera, université Lumière, Lyon 2, et université Côte d'Azur, Nice, en préparation depuis 2014.

a exposé une partie de ses recherches portant sur la nouvelle perception du corps au tournant des années 1900.

Le temps fort de cette journée s'est organisé autour d'une table ronde. Suivant l'habitude de l'Atelier des doctorants, ce format donne la part belle à une parole très spontanée et privilégie le partage d'expériences pratiques et théoriques vécues par le corps doctorant. Marie Glon, maîtresse de conférences en danse, a mené cet échange entre les quatre communicants, Yohan Zeitoun, doctorant en sciences de l'art, ainsi qu'Hélène Marquié, maîtresse de conférence spécialiste des travaux en genre. Elle les a questionnés sur la façon dont chacun s'est emparé du genre dans ses travaux respectifs. En effet, le genre n'est pas l'objet de recherche premier des intervenants, mais plutôt une question périphérique qu'ils ont accepté de développer pour l'occasion. En découle l'utilisation du verbe interroger dans le titre de la journée, qui présuppose déjà ce statut particulier du genre. Au détour d'une archive ou lors du retour d'un répondant, le genre dialogue avec un objet plus central de la thèse. Comment intégrer les questionnements qu'il suppose ? Comment faire ce pas de côté au cours d'une thèse déjà bien entamée ? Comment ce nouveau regard sur un objet peut-il nous permettre de le saisir d'autant mieux ? Le débat s'est poursuivi avec les communications de Jeanne Carlioz, doctorante en arts, qui a centré son intervention sur trois artistes femmes du Théâtre de la Gaité Lyrique ; Julie de Bellis, doctorante en musicologie, sur les distinctions de genre à l'Opéra de Paris à travers l'exemple d'Anna Heinel ; et Laetitia Basselier, doctorante en philosophie et études en danse, autour de la réception de Jeannine Charat.

Les échanges de cette journée, rapportés dans cette publication, s'interrogent principalement sur la façon dont le temps ou les contextes socio-historiques influencent la perception des corps ou des pratiques artistiques. En quoi cette perception est-elle liée au genre (de celui/celle qui est perçu.e et de celui/celle qui perçoit) ? Le balayage dans le temps proposé par les différentes interventions permet également d'apprécier quelle marge de manœuvre et quels outils les interprètes ont à leur disposition pour agir sur ces phénomènes.

## Le corps malléable au prisme du genre : vers un corps « neutre » ?

Julien Ségol, docteur

Mon propos s'appuie sur les conclusions de ma thèse, intitulée « Le corps malléable : une révolution symbolique. Transformations sociales et esthétiques du corps en France et en Allemagne de 1900 jusqu'à la fin de l'entre-deux guerres ». Dans cette thèse, je me suis efforcé de mettre à jour ce que j'appelle une « affinité du corps moderne avec la transformation<sup>1</sup> ». L'enjeu est de montrer que l'inscription sociale du corps et sa valeur pour l'individu se transforment profondément au tournant du xx<sup>e</sup> siècle. Je suis attentif dans ce travail à la façon dont l'émergence d'une nouvelle corporéité (nouvelles façons d'être, de se mouvoir, d'être affecté, de s'exprimer) redéfinit les contours de l'individuation dans les formes et les styles de vie (deux concepts que j'emprunte à Georg Simmel<sup>2</sup>). Ma thèse est que l'individualité moderne se construit sur l'expérience du découplage du corps et de l'identité, autrement dit sur un mode d'être dans lequel le sujet n'appartient plus à la stabilité.

L'hypothèse méthodologique centrale de mon travail, à l'appui des récents développements de la sociologie concernant le *tournant du corps*<sup>3</sup> [*body turn*], est qu'il faut postuler « une intégration systématique de la catégorie "corps" dans la conception de la socialité<sup>4</sup> ». Cela signifie que le corps doit être considéré « comme produit du social » autant que « comme producteur du social<sup>5</sup> ». C'est dans cette double perspective que j'analyse les changements du rapport au corps, tant sous l'aspect de la physionomie sociale (mœurs, mode, proxémie, gestuelle) que des représentations esthétiques (en particulier dans le domaine de la danse et de l'opéra). Or, il me semble que la question du genre se laisse appréhender à partir de la même catégorialité que le corps, arrimée aux mêmes processus de construction sociale, située dans les mêmes interstices de l'interaction avec l'autre.

1  
Julien Ségol, 2017, « Le corps malléable : une révolution symbolique. Transformations sociales et esthétiques du corps en France et en Allemagne de 1900 jusqu'à la fin de l'entre-deux guerres », thèse de doctorat de l'université Paris 7-Paris Diderot, 6 décembre 2017, p. 12.

2  
Voir sur ce point : Georg Simmel dans « Les grandes villes et la vie de l'esprit » (« Die Großstädte und das Geistesleben ») in *Jahrbuch der Geisteswissenschaft*, IX, 1903, p. 10-45.

3  
Pour une mise en perspective historique de l'apparition et du développement du « *body turn* » dans les sciences sociales, se reporter à Robert Gugutzer, 2006, « Der *body turn* in der Soziologie. Eine programmatische Einführung », in Robert Gugutzer (dir.), « *Body Turn* », *Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld, Transcript, p. 9-53.

4  
*Ibidem*, p. 11 : « eine systematische Integration der Kategorie "Körper" in die Konzeption von Sozialität ». Sauf mention contraire toutes les traductions sont de l'auteur de cette thèse.

5  
*Ibidem*, p. 13 : « als Produkt von Gesellschaft », « als Produzent von Gesellschaft ».

6

Carl Toepfer, 1997, *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, Berkeley, p. 31.

7

*Ibidem*, p. 1 : « The body of the woman seems to have no "context": suspended in a white void, the body demands that the viewer look at nothing but itself as an autonomous force, free of definition by anything external to it. [...] Both the pose and the image [...] proclaim the newness of this quality by situating the body within a pure white zone that contains no contaminating sign of the past, no attachment to history. The modern body is, one might say, the context, the determining power of the space it chooses to inhabit: perception of the body determines the identity of the world, the real external to the self. This decontextualisation of the body implies that the more naked the body becomes, the more the body dominates perception, the more the body assumes an abstract identity. »

8

La neutralité du corps s'entend comme la capacité à inhiber ce *dans quoi l'on naît*, du moins à s'abstraire de toute détermination qui en découlerait sur mon corps, figeant mon identité, et ce pour ouvrir alors le jeu de l'être, démultiplier le rapport de soi à soi, inscrire la corporéité dans un parcours changeant, malléable, qui ne fixe aucune limite aux immixtions de la personne privée dans la personne publique ni aux dissimulations de la personne publique chez la personne privée.

9

Godin Christian, 2004, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard, p. 1354.

10

Georg Simmel, 1990, « Ce qui est relatif et ce qui est absolu dans le problème des sexes », in *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, p. 55-86.

11

*Ibidem*, p. 55.

Je propose de mettre en avant deux grands mouvements de l'articulation entre corps et genre :

- un mouvement *transductif*, dans lequel les polarités du genre (masculin/féminin) s'articulent entre elles, jouent l'une avec l'autre – je prendrai pour exemple la façon dont le devenir féminin joue avec le masculin.
- un mouvement beaucoup plus à la marge, dans le champ restreint des avant-gardes artistiques (en particulier de la danse moderne), mais qui me semble décisif car il ouvre une perspective jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle : c'est un mouvement de « décontextualisation<sup>6</sup> » du corps qui emmène le corps vers un au-delà du genre, ou vers ce que j'appelle le corps neutre, c'est-à-dire un corps asémantique, un corps qui semble n'avoir aucun « contexte », pour le dire avec Carl Toepfer<sup>7</sup> : ce corps exige de l'observateur qu'il ne regarde rien d'autre que lui, comme une force autonome, ne se laissant définir par aucun élément extérieur<sup>8</sup>.

Par nécessité de concision, je me concentrerai ici sur le premier, et renverrai pour le second à mon travail de thèse.

### Transduction : la « grande mue » du féminin

J'emprunte à Christian Godin cette définition de la transduction : « La transduction désigne l'opération par laquelle deux ou plusieurs ordres de réalité incommensurables entrent en résonance et deviennent commensurables par l'invention d'une dimension qui les articule et par le passage à un ordre plus riche en structures<sup>9</sup> ».

Le mouvement de transduction auquel je souhaite être attentif ici renvoie à la perméabilité des polarités du genre, et en particulier à la façon dont, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les formes de vie et les stratégies d'individuation des femmes empruntent au masculin. De manière récurrente, l'appropriation du masculin devient sensiblement un moyen d'émancipation, d'accès à plus d'autonomie. La Première Guerre mondiale a sans aucun doute précipité les choses dans ce domaine, mais il me paraît important de prendre en compte les signes avant-coureurs qui se manifestent en ce sens dès l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Ce déplacement des attributs du genre est thématiqué dans les années 1920 par Georg Simmel, qui soulève dans son article « Ce qui est relatif et ce qui est absolu dans le problème des sexes<sup>10</sup> » l'enjeu fondamental de la constitution d'une normativité sociale historiquement fondée sur la vision masculine, ou « comment le masculin est devenu l'humain universel<sup>11</sup> ».

Je me concentrerai en particulier sur l'analyse d'un facteur : l'influence du sport. Françoise Labridy-Poncellet indique dans son



travail sur le rapport entre pratiques sportives et imaginaires féminins à quel point le début du xx<sup>e</sup> siècle marque un tournant dans la « prise de conscience » des « transformations »<sup>12</sup> induites par l'avènement d'une culture du sport. Elle met à jour les « lignes de force selon lesquelles [...] se réarticulent les pratiques » dans un moment de « déstabilisation des imaginaires sociaux » où la figure de la femme change et ne saurait plus assumer le rôle de « cohésion d'un monde en transformation »<sup>13</sup>.

### Un phénomène social : la « gynandre »

Pascal Ory évoque à ce titre un processus d'« égalitarisation » à l'œuvre dans les transformations des codes de la présentation de soi, qui tendent à « l'indifférenciation des identités »<sup>14</sup>. Il faut pourtant relever l'asymétrie de ce processus dans la mesure où la tendance à l'indifférenciation passe par une déterritorialisation du masculin, plutôt que du féminin.

Octave Uzanne, quant à lui, homme de lettres, éditeur, scrute la physionomie de la société de son époque, attentif aux changements du Paris fin-de-siècle. Dans la revue *L'Art et l'Idée* (1892), il préconise que le vêtement de la femme « se rapprochera de celui de l'homme, que le préjugé de pudeur relatif aux jambes et aux mollets sera aboli, que le dessin de la croupe sera dissimulé, faisant de la femme une espèce androgyne<sup>15</sup> ». L'idée de la « gynandre », forme palindromique de l'androgyne, réapparaît invariablement sous sa plume comme un motif symptomatique de la modernité. Uzanne rassemble les divers types de femmes sous la bannière d'une tendance à la virilisation : « Chaque jour augmente en nombre le bataillon des Parisiennes gynandres, de ces créatures qui se virilisent par l'entraînement et qui volontiers s'écrieraient à la façon de Ninon : “Voyez, je me suis fait homme !”<sup>16</sup> ».

### L'athlète comme catégorie esthétique : glissement vers le masculin

Un même glissement vers le masculin est repérable dans le domaine de la danse. La notion d'athlète (et d'athlétisme) entre peu à peu dans le champ esthétique pour devenir une catégorie de perception du travail artistique. Pour ce point, je renvoie le lecteur à mon article « “Il est grand temps que le ballet se virilise !” Quand le sport entre dans la danse », dans Suzanne Knaller et Rita Rieger (dir.), 2017, *Bewegungsfreiheit : Tanz und Literatur*, Bielefeld, Transcript.

Les corps athlétiques font leur entrée dans les chorégraphies (*Jeux* de Claude Debussy et Vaslav Nijinski, *Les Biches* de Francis Poulenc et Bronislava Nijinska,...) et dans le discours critique, comme horizon de réception. L'athlète devient peu à peu *l'autre* de la danseuse. L'équilibre traditionnellement genré du ballet classique dans lequel la ballerine incarne l'essence d'une féminité placée sous le signe de la fragilité, de l'évanescence, se

12

Françoise Labridy-Poncelet, 1987, « Imaginaires féminins et pratiques sportives », in Pierre Arnaud, *Les Athlètes de la République*, Toulouse, Privat, p. 319.

13

*Ibidem.*

14

Pascal Ory, 2011, « Le corps ordinaire », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, tome III, *Les Mutations du regard. Le xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, p. 145.

15

Octave Uzanne, 1892, *L'Art et l'Idée : Revue contemporaine illustrée du dilettantisme et de la curiosité*, vol. 1, n° 1, 20 janvier 1892, Paris, Ancienne maison Quantin.

16

Cf. Octave Uzanne, [1894], 1910, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*, réédition au Mercure de France, Paris, p. 319.

17

Henri Ghéon, 1910, « Propos divers sur le Ballet Russe », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 20, août 1910, p. 203.

18

Henri Ghéon, 1911, « Isadora Duncan et M. Pierre Lalo », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 27, mars 1911 p. 476.

19

Du reste, le changement de morphologie du corps de la danseuse dans l'esthétique du ballet moderne se signale également au négatif dans le discours critique. On en trouve un exemple frappant lors de la venue à Paris de la troupe de Max Reinhardt en 1912 (au Cirque d'Hiver) pour présenter la pantomime Sumurun. Dans une recension du spectacle, Gaston de Pawlowski, relève en effet la métamorphose de la danseuse qu'il compare volontiers à l'athlète : « Cette rudesse, ce manque de grâce vient peut-être d'un entraînement physique excessif qui rapproche la mime de l'acrobate plutôt que de la danseuse, [...] il en résulte [...] des gestes disgracieux qui rappellent un peu trop l'athlétisme hommasse de ces femmes, qui, à la foire, jouent la pantomime devant une boutique. »

modifie pour laisser place à de nouvelles catégories de perception des corps, conduisant à la réévaluation des concepts mêmes de beauté ou de grâce.

Dans la *Nouvelle Revue Française* (NRF), le critique Henri Ghéon insiste sur la nécessité pour le ballet d'opérer sa mue :

Il est grand temps que le ballet se virilise ! [...] Je crois qu'il y a place à côté [de la ballerine] pour une grâce d'essence masculine et qui ne soit pas efféminement, mais qui sauve au contraire de l'efféminement la ballerine elle-même<sup>17</sup>.

Au fil des chroniques et des saisons, le discours du critique fait place à un nouvel idéal corporel pour la danseuse à partir de sa découverte d'Isadora Duncan :

Je crois que notre émotion première, en face d'[Isadora Duncan], n'aura pas été d'une nature bien différente de celles que nous éprouvons à une belle séance de boxe et de lutte, ou bien même devant de simples exercices de gymnastique. Ici, nous avons admiré ce spectacle, encore jamais offert aux Français du xx<sup>e</sup> siècle : une femme belle, aux nobles lignes, sans marques de déformation, à l'aise sous la tunique flottante, dans l'expansion hygiénique de son corps. [...]

Danse sans art ? Soit ; et pas même danse ! [...] Mais il aura suffi d'un pied large foulant le sol, d'un torse haut sur deux longues et fermes cuisses, d'un bras lancé, d'une jambe croisant l'autre, de la marche décente, simple et naïve, devant nous, d'une créature de Dieu, telle que Dieu l'a faite, pour qu'une beauté neuve soit révélée. [...] Nous continuerons d'applaudir Isadora Duncan sans arrière-pensée, comme un spectacle naturel<sup>18</sup>.

Le nouvel apanage des qualités plastiques d'une danseuse telle qu'Isadora Duncan résonne dans le discours critique avec celui du corps athlétique : sain et fort. Le corps qu'impose Duncan est réel, naturel, par opposition à celui de la ballerine, qui fonctionne davantage comme une icône<sup>19</sup>.

En somme, l'élan fin de siècle qui dynamise les corps non seulement fait disparaître peu à peu la ligne qui devait séparer les sexes dans l'espace de la vie publique, mais encore il imprime une nouvelle donne à celle qui distingue entre les genres. Le rapport entre masculinité et féminité s'exprime sous un jour différent au point de remettre en question dans l'imaginaire collectif et les représentations sociales la répartition des attributs et des codes propres à chacun.

## « On croit voir Vestris danser en femme » : les distinctions de genre sur la scène de l'Opéra de Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'exemple d'Anna Heinel

Julie De Bellis, doctorante

Au sein de mes travaux de doctorat qui s'attachent à étudier la poétique de la danse chez Gluck pendant la période où il réside et travaille à Paris (1774-1779), je me suis confrontée à des distinctions de genres sur la scène de l'Opéra de Paris. La période qui m'intéresse présente des instabilités administratives entraînant de nombreux conflits avec les artistes. La danse est alors en pleine métamorphose, à la recherche d'une nouvelle identité, pressée à la fois par la réforme de l'opéra de Gluck et les instabilités politico-sociales qui l'entourent.

Comme le rappelle régulièrement Marina Nordera<sup>1</sup>, l'Académie royale de musique est un univers masculin, dirigé par des hommes et pour des hommes. Rappelons que le poste de maître de ballet est réservé à la gente masculine qui conserve le droit de composer les entrées pour les femmes, à quelques exceptions près. Il apparaît qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les femmes sont conscientes de ces écarts et vont parfois jusqu'à militer pour un meilleur statut. Marie-Madeleine Guimard, dite La Guimard, à la fin de sa carrière revendique le droit à un salaire identique à celui de Vestris et à la maternité pour les danseuses<sup>2</sup>. Dans la continuité des travaux de Marina Nordera sur le statut des danseuses à l'époque moderne, il semble que celles-ci peuvent utiliser l'espace scénique comme un véritable espace de liberté. Dans mes recherches, je mets en regard trois exemples de danseuses-vedettes<sup>3</sup> durant la période parisienne de Gluck. Elles reflètent chacune une manière de se construire en tant qu'artiste et sont représentatives d'autant de styles ou typologies de danse différentes.

Je renvoie ici à la lecture de l'article de Marina Nordera<sup>4</sup> consacrée à Mlle Guimard, rappelant que les femmes danseuses au XVIII<sup>e</sup> siècle « entrent bien souvent dans l'histoire plus pour leur

1  
Marina Nordera, 2004, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, catalogue de l'exposition du 4 novembre 2004 au 21 janvier 2005 au Centre national de la danse, CND, Pantin.

2  
Voir Marina Nordera : « Comment construire une danseuse ? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène », in Isabelle Launay et Sylviane Pages (dir.), 2010, *Histoire et mémoire en danse*, Paris, L'Harmattan, p. 274. En effet, les artistes hommes et femmes étant exclus de l'Eglise, les enfants nées de ces unions été alors enregistré de « père et mère inconnu », le processus de légitimation arrivant parfois par la suite.

3  
Mademoiselle Allard, Mademoiselle Guimard et Mademoiselle Heinel.

4  
Marina Nordera, 2010, *op.cit.*, p. 272.

5

Voir Jean-Georges Noverre, 1760, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, p. 27-28 : « Je conviendrai que l'exécution mécanique [sic], de cet Art est portée à un degré de perfection qui ne laisse rien à désirer ; j'ajouterai même qu'elle a quelquefois des grâces [sic], mais la grâce n'est qu'une petite partie des qualités qu'elle doit avoir. Les pas, l'aisance & le brillant de leur enchaînement, *La-plomb*, la fermeté, la vitesse [sic], la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes, voilà ce que j'appelle le mécanisme de la Danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements, & que le sentiment & l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir & de m'intéresser ; j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme machine, je rends justice à sa force à son agilité, mais il ne me fait éprouver aucune agitation (...) ne m'attendrit pas (...) ne me cause pas plus de sensation [...] ».

6

Jean-Georges Noverre, 1807, *Lettre sur les Arts Imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris chez Léopold Collin/La Haie chez Immerzeel, tome II, p. 118.

7

Louis Petit de Bachaumont, 1784, *Mémoires Secrets pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCCLXII jusqu'à nos jours (...)*, Londres, chez J. Adamson, tome III, p. 314.

8

*Ibidem*, tome IV, « 9 août 1768 », p. 78.

beauté ou leur sensualité que pour leurs dons techniques ». Il est donc complexe de trouver des sources fiables et objectives s'agissant du développement de la danse des interprètes féminines à l'Académie royale de danse.

Si la personnalité singulière de Marie-Madeleine Guimard ne se contente pas d'être l'incarnation d'un idéal de beauté, il apparaît que Mlle Heinel contraste encore plus avec ses consœurs, suscitant ainsi ma curiosité. Cette danseuse paraît maîtriser aussi bien le style « mécanique » que celui de la pantomime bien que sa danse semble posséder une expressivité inédite. J'emprunte l'expression « style mécanique » à Jean-Georges Noverre qui souhaite, en utilisant ce terme, souligner les problèmes de proportion et de justesse entre technicité et expression. Pour le maître de ballet, les interprètes abusent de « mécanique » et vident ainsi la danse de toute expression<sup>5</sup>.

Anna Heinel a particulièrement attiré mon attention, notamment *via* ses origines : née à Bayreuth, elle travaille à Vienne et Stuttgart où elle se produit à l'Opéra en 1767. Si elle paraît trop jeune pour avoir vu la création et la trilogie d'Angiolini (*Dom Juan*, 1761 ; *Citeria assediatta*, 1762 et *Sémiramis*, 1763), il est certain que sa formation est des plus complètes, à la fois avec Lépy (élève de Angiolo Vestris) et Noverre<sup>6</sup> pour qui elle danse dans ses ballets-pantomimes. Anna Heinel arrive donc à Paris avec un savoir-faire qui a pu bénéficier de diverses influences européennes - particulièrement la pantomime - et peut-être spécifiquement germaniques incluant la maîtrise du ballet pantomime. Les circonstances de son arrivée à l'Académie ne sont pas très claires mais si l'on en croit Bachaumont, elle éblouit d'emblée le public parisien :

Mlle Heynel [sic], danseuse de Stuttgart élève du sieur l'Epy, élève lui-même du sieur Vestris, est à Paris, et a débuté depuis peu à l'opéra. Sa manière noble, majestueuse et accompagnée de grâces sévères de la haute danse, attire tout Paris. On croit voir Vestris danser en femme. La structure un peu colossale de cette Allemande et ses grands traits de la figure, ne plaisent pas également à tout le monde<sup>7</sup>.

Outre ses talents techniques et expressifs glorifiés tout au long de sa carrière, elle semble avoir une place à part dans les témoignages de l'époque perçue comme « la plus majestueuse danseuse qui ait paru de mémoire d'homme<sup>8</sup> ». C'est en effet la seule danseuse qui supporte la comparaison avec un homme, grand talent de l'Académie et son aîné, Vestris. Cette comparaison est peut-être à l'origine de l'aversion de Vestris pour Anna Heinel, qui la pousse à quitter Paris pour Londres (de 1771 à 1773) et qui, avec le temps, se transforme en admiration puis en amour. En effet, la danseuse stoppe sa carrière fulgurante à seulement vingt-huit ans pour épouser Gaetano Vestris.

Anna Heinel se détache particulièrement de ses consœurs danseuses comme en témoigne le champ lexical relevé dans les différentes sources. Celui-ci est très spécifique à la danseuse et n'est pas utilisé pour Mlle Guimard ou d'autres danseuses adorées du public : « danse noble et imposante<sup>9</sup> », « très-grande supériorité de talent<sup>10</sup> », « sa danse, ses gestes, ses attitudes, les traits de son visage, font un tableau rapide & imposant, dont les spectateurs sont émus et transportés, tant est puissant l'art de la pantomime, quand l'exécution en est précise et naturelle [...] la danse et le jeu pantomime sont si admirables<sup>11</sup> ».

L'adjectif « puissante » qui semble habituellement l'apanage des danseurs, lui est attribué à plusieurs reprises. En outre, elle apparaît nettement en priorité dans le compte-rendu du ballet de Noverre *Jason et Médée*<sup>12</sup> où Louis Petit de Bachaumont attache la réussite de l'œuvre à ses talents, son éloge passant avant celle de Vestris, pourtant compositeur de ballet et vedette incontestée de l'Académie. Son talent pour la danse pantomime nous conforte dans l'idée qu'elle maîtrise très bien cet art avant d'arriver à Paris, bien mieux que les danseurs de l'Opéra semble-t-il.

Enfin, l'attention que je porte aux danseuses me permet de souligner ici une attente, moins artistique, de la part du public majoritairement masculin. En effet, des exigences esthétiques et plastiques concernant les corps des danseuses sont de plus en plus présentes. Bachaumont parle assez crument de la lubricité qu'inspire Mlle Heinel aux spectateurs<sup>13</sup>, ou de l'embonpoint de Mlle Allard qui devrait par conséquent se retirer de la scène<sup>14</sup>. Ces réflexions sont aussi le reflet d'une littérature sur les femmes écrite par des hommes<sup>15</sup>. Il est parfois complexe d'attribuer des qualités et de reconstituer des carrières étant donné le manque d'objectivité et la transformation des récits.

Ainsi, l'espace scénique est de plus en plus investi par les interprètes féminine qui y trouvent l'espace de développer des styles et des techniques composites qui leurs sont propres. Les danseuses s'affirment individuellement pour conquérir et gagner la reconnaissance du public jusqu'à Mlle Heinel qui supporte la comparaison avec son homologue masculin, de manière exceptionnelle. Si la comparaison confronte les deux sexes, les femmes, en s'appropriant l'espace de création, deviennent de plus en plus actives artistiquement et peuvent déployer une danse qui leur est propre, amenant progressivement des distinctions de genres qui s'exacerberont au siècle suivant.

9  
*Mercur de France dédié aux oisifs*, aout 1774, à Amsterdam, chez Marc-Michel Rey, p. 170.

10  
*Mercur de France dédié au Roi*, juillet 1774, volumes 1&2, à Paris, chez Lacombe, p. 162.

11  
*Ibidem*, p. 178-179.

12  
Voir Louis Petit de Bachaumont, 1780, *op. cit.*, tome IX, p. 100-104 : « Sans doute le plus beau spectacle en ce genre qu'on puisse trouver dans l'Europe entière, non seulement par le génie de l'invention, mais encore par la richesse des accessoires, & surtout par une exécution complete [sic] Le départ de Mlle. Heinel, sur le point d'aller faire sa tournée en Angleterre, va seul suspendre cette pantomime [...]. Mlle. Guimard a toutes les graces [sic], tous les charmes, tout le plaisir naïf d'une jeune personne, dont le cœur s'ouvre pour la première fois à l'amour : les dégradations de sa danse, lorsque le poison agit, sont bien marqués & ses accès convulsifs exprimés avec précision & noblesse. [...] Mais tout est subordonné, comme il doit l'être, à l'Actrice principale, à Médée, dans laquelle se transforme Mlle. Heinel avec une vérité qu'on ne sauroit [sic] surpasser. Cette Danseuse, la plus belle créature qu'on ait vue au théâtre, de la taille la plus imposante & la plus majestueuse, éprouve dans son visage une continuation d'altérations rapides & variées, telles que l'exigent les passions diverses dont elle est agitées. Ce ne sont pas de simple nuances, ce sont les impressions vives & profondes de la douleur, les emportemens [sic] de la jalousie ; c'est le sombre d'une joie forcée, d'une dissimulation violente, enfin c'est la rage du désespoir parvenu à son comble. »

13  
*Ibidem*, p. 41 : « Les spectateurs curieux de l'opéra souffrent impatiemment l'absence de Mlle Heynel, cette danseuse si propre à exciter leur lubricité. ».

14  
*Ibidem*, p. 117 : « La demoiselle Allard devient si énormément grasse que ses amis lui ont donné le conseil de quitter le public au milieu de toute sa gloire et de ne pas attendre que son talent décline. ».

15  
La littérature concernant les spectacles au XVIII<sup>e</sup> siècle, écrits par des hommes pour des hommes, évoque régulièrement la vie sulfureuse de ces femmes, au détriment de détails évoquant leur technique et leur danse. Ainsi, Theresa Vestris (sœur de Gaetano) semble plus connue pour ses prestigieux amants comme le duc d'Orléans ou le prince de Conti, que pour sa carrière de danseuse.

N.º 139

Costume de Caroline SOISSON, rôle de CLARA,  
dans la Citerne

Th. de la Gaité

Mélodrame



PICAROS

..... tu vas venir à la Cour, tu verras du pays.

CLARA, à part.

J'espere bien t'en faire voir aussi!

Acte II. Scene XIV

A Paris chez Marinot Libraire, rue du Cög N.º 13 et 15

[La Citerne, mélodrame de Guilbert de Pixérécourt : costume de Caroline Soisson (Clara)]. Source gallica.bnf.fr / BnF

# Gestes et emplois genrés dans le mélodrame. L'influence du genre sur la carrière des actrices/danseuses du théâtre de la Gaîté : trois études de cas

Jeanne Carlioz, doctorante

## L'héritage des théâtres de foire : des artistes polyvalents

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les théâtres de foire sont des lieux de mélanges interdisciplinaires où se côtoient les comédien-ne-s, les danseur-se-s, les acrobates, les mimes et les bateleurs. Ces artistes ouvrent les premiers théâtres privés parisiens comme le fit le fameux danseur Nicolet<sup>1</sup>, fondateur du théâtre de la Gaîté, en 1760<sup>2</sup>. Il y produit des spectacles hérités des formes jouées sur les foires (danseurs, acrobates, pantomimes, spectacles de singe savant) puis à l'approche du XIX<sup>e</sup> siècle, les productions deviennent plus textuelles. Dans les années 1800, on constate dans les mélodrames de la Gaîté que la tradition du théâtre de foire n'a pas disparu. Ces pièces témoignent de l'héritage de Nicolet en mettant en scène des acteur-ric-e-s dont la polyvalence est mise en valeur dans leurs engagements, leur attribuant des rôles joués et dansés.

Comme l'admettent les dictionnaires<sup>3</sup> évoquant les prémices du *mélodrame* et les archives administratives du théâtre de la Gaîté<sup>4</sup> : le jeu d'acteur, la danse, les divertissements<sup>5</sup> et la pantomime cohabitent dans la dramaturgie mélodramatique. La gestuelle expressive que l'on retrouve dans les pantomimes, disséminées à l'intérieur des mélodrames édités, semble indispensable aux acteur-ric-e-s incarnant les emplois du mélodrame. Pour les danseur-se-s, il est précisé qu'il-elle-s peuvent être amenés à jouer des rôles d'importance variable<sup>6</sup>. Ces disciplines sont exploitées de manières distinctes selon les rôles incarnés, qu'ils soient sérieux ou comiques, féminins ou masculins. Pour démontrer cela, sont étudiées les carrières d'artistes de la Gaîté engagées entre 1808 et 1835 et leurs manières d'incarner les emplois genrés du mélodrame.

1

Nicolet est un ancien danseur et acrobate fameux de la troupe de Gaudon. Voir Henry Buguet, 1875, *Foyer et Coulisses – Gaîté*, Paris, Tresse.

2

Le théâtre est successivement nommé « Salle des Grands danseurs » puis « théâtre des danseurs du Roi » après obtention d'un privilège royal jusqu'à la Révolution de 1789. Puis, le nom du théâtre change en « théâtre de la Gaîté » après la Révolution et est administré à la mort de Nicolet par sa veuve.

3

*Dictionnaire chronologique et raisonné des découvertes*, 1822-1824, volume 17, Paris, Louis Colas. L'entrée « mélodrame » précise : « Les pantomimes mêlées de dialogues [...] semblent avoir donné l'idée primitive du mélodrame ». On peut aussi consulter à ce sujet l'article d'Alexis Pitou, 1911, « Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire*, 18<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 2, p. 256-296.

4

Archives de l'ancien Théâtre de la Gaîté de Paris, Nancy, Bibliothèque Stanislas, désignées ci-après Fonds du théâtre de la Gaîté. Documents consultés : Ms. 1103 (580) (volume 4, « Registre de distribution »), Ms. 1104-1105 (580) (volumes 5 et 6, « Personnel 1825-1835 »), Ms. 1107-1111 (580) (volumes 8 à 12, « Actrices », « Acteurs », « Danseuses », « Danseurs », « Orchestre »).

5

Les divertissements sont des scènes mêlant ballets, arlequinades, danses, acrobaties faisant offices de spectacles d'ouverture, d'entractes ou de fermeture lors des soirées théâtrales.

6

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Danseuses », « Danseurs ». Cette précision est notée « tous rôles » dans les engagements.

7

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Registre de distribution ».

8

Selon la première page des pièces éditées, Eugène Hus fut le maître de ballet du théâtre de la Gaîté dans les années 1800-1805.

9

Jean-Philippe Van Aelbrouck, 1994, *Dictionnaire des danseurs, chorégraphes, et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège, Mardaga, p. 224.

10

Henry Lyonnet, 1912, *Dictionnaire des comédiens français, (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, 2 volumes, Genève.

11

*Ibidem*, p. 105 « Basnage », p. 168 « Bignon ».

12

*Ibidem*, p. 105 « Basnage ».

13

*Ibidem*, p. 464 « Defresne ».

La question du genre (déterminante à l'époque), est appréhendée à travers les rôles donnés aux actrices et danseuses. Quelles disciplines, gestuelles, pas, partitions scéniques doivent-elles mobiliser selon l'emploi incarné ? Selon quels critères qualifie-t-on une actrice de « bonne actrice » à l'époque ? Comment cela influence-t-il sa situation administrative et financière ?

Pour créer une petite galerie d'actrices/danseuses j'ai exploité les volumes suivant du fonds du théâtre de la Gaîté : le registre de distribution des pièces, les engagements des artistes, le registre du personnel ainsi que des dictionnaires biographiques. Ces documents ont permis de repérer trois artistes ayant collaboré à la fois dans des « pas de danse » et des rôles d'importance variable, qui se sont distinguées par la quantité de documentation disponible à leur sujet. Nous partirons de leur engagement puis examinerons l'évolution de leur carrière, des emplois et rôles qui leur sont attribués en fonction de leurs âges et de leurs physionomies.

### Mme Caroline Soissons

Caroline Soissons débute comme danseuse à la Gaîté sous l'administration du citoyen Ribié. Après quelques années au théâtre de la porte Saint-Martin, elle revient à la Gaîté de 1808 à 1815. Elle figure en première danseuse dans plusieurs distributions de mélodrames, de ballets-pantomimes et de féeries<sup>7</sup>. Son parcours continue au-delà de son expérience à la Gaîté comme elle se dirige par la suite au théâtre de la Monnaie, dans le ballet d'Eugène Hus<sup>8</sup>. Sa carrière dans les théâtres secondaires lui vaut une entrée dans le *Dictionnaire des danseurs, chorégraphes, et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830* :

[...] cette jeune personne a moins de talent pour la pantomime mélo-dramatique que sa rivale Mme Quériaux, mais comme danseuse, elle est au premier rang (du moins à son théâtre) ; sa figure est jolie [sic], son jeu fin et gracieux ; elle est vive, légère, spirituelle. C'est en un mot, une nymphe très séduisante<sup>9</sup>.

La finesse, la grâce et la légèreté de cette danseuse semblent louées comme des qualités attendues chez une jeune femme faisant ses débuts dans les théâtres privés. Dans le *Dictionnaire des comédiens français*<sup>10</sup>, les danseurs et les acteurs, pour leur part, sont aussi salués pour leur « grâce », mais plus souvent pour leur « naturel<sup>11</sup> », leur « chaleur<sup>12</sup> » et leur « réalisme<sup>13</sup> » selon les expressions les plus récurrentes employées par l'ouvrage. Chaque genre semble devoir s'adapter à des attitudes correspondant aux attentes du public : légèreté, finesse et vulnérabilité pour les rôles féminins, honnêteté et chaleur rassurante pour les rôles masculins.



Cela permet de caractériser les personnages présents sur scène et instaure une hiérarchie implicite entre les femmes et les hommes. Ainsi, les femmes sont caractérisées sur un plan spirituel, le terme de « nymphe<sup>14</sup> » est d'ailleurs récurrent : on tend à les considérer comme des figures idéalisées plus que comme des personnages à part entière tandis que les hommes s'imposent au premier plan et sont mis en valeur par le « réalisme<sup>15</sup> » de leur jeu.

Plus tard dans sa carrière, Caroline Soissons occupera le premier rôle féminin du mélodrame à succès *La Citerne* de Pixérécourt<sup>16</sup> : Clara. Dans ce rôle, elle porte un « habit de matelot<sup>17</sup> » que l'on peut retrouver sur une estampe à son effigie<sup>18</sup>. Clara est prise pour un jeune homme dès le début de la pièce, lorsqu'elle se lance au secours de Louisa en s'armant de pistolets, puis se livre aux combats de la fin de la pièce<sup>19</sup> alors que selon les engagements, les rôles de combattants sont habituellement réservés aux danseurs<sup>20</sup>. C'est un cas de figure d'autant plus étonnant qu'il s'agit de la première fois qu'elle monte sur les planches en tant qu'actrice<sup>21</sup>. On peut supposer que la vivacité de ses gestes, relevée précédemment, et son succès auprès du public a poussé les directeurs à faire évoluer son contrat en l'employant comme actrice récurrente.

Le rôle de Clara contraste avec nos analyses concernant les gestes genrés des artistes. Dans ce rôle, Soissons se présente dans un « habit de matelot » et assure un rôle correspondant aux attitudes d'un premier rôle masculin (d'ailleurs absent de cette pièce au profit de Clara) : hardiesse, vertu, c'est un personnage vecteur d'action. Son intervention dans les combats chorégraphiés de la pièce, communs dans les mélodrames, fait le lien avec sa carrière de danseuse puisque les combats au théâtre de la Gaîté sont ordinairement l'affaire des danseurs. Nous manquons malheureusement de documents pour détailler le reste de sa carrière, ceux disponibles ne nous permettant pas de savoir si Caroline Soissons se renouvela dans un rôle tel que celui de Clara dans *La Citerne*. Les rôles à « travestissements<sup>22</sup> » signalés dans les engagements n'étaient pas rares dans les spectacles parisiens : ils étaient un moyen de mettre en valeur le physique d'une actrice dans ses déplacements en la rendant plus active. Cela dit, les qualités mises en avant par le travestissement restent des qualités associées aux rôles masculins que les personnages travestis viendraient « voler » aux rôles masculins pour accomplir certaines actions qu'elles ne pourraient accomplir en tant que femme. Le masculin a donc toujours l'avantage sur les rôles féminins, plus rarement associés à des rôles dits « forts<sup>23</sup> ».

### Mme Louise Cheza

Mme Cheza a grandi et vieilli au théâtre de la Gaîté. Elle apparaît parmi les danseuses principales dans les Registres de distribution

14  
Jean-Philippe Van Aelbrouck, *op. cit.*

15  
Henry Lyonnet, *op. cit.*

16  
René-Charles Guilbert de Pixérécourt, 1809, *La Citerne : mélodrame en quatre actes, en prose et à grand spectacle...* [Paris, Gaîté, 14 janvier 1809.], Paris, Barba.

17  
*Ibidem.*

18  
[*La Citerne, mélodrame de Guilbert de Pixérécourt*] : costume de Caroline Soisson (Clara), 1809, eau forte en couleur, 23 x 14,5 cm, Bibliothèque nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6400219f>.

19  
Guilbert de Pixérécourt, René Charles, *La citerne, op. cit.*, Acte III, Scène 12.

20  
Fonds du théâtre de la Gaîté, « Danseurs ».

21  
Pierre David Lemazurier, 1810, *L'opinion du parterre ; ou, Censure des acteurs, auteurs et spectateurs du Théâtre français*, Paris, Martinet, p. 352.

22  
Fonds du théâtre de la Gaîté, « Actrices ».

23  
Fonds du théâtre de la Gaîté, « Acteurs », « Actrices ». L'adjectif « fort » intervient plus souvent dans les emplois des acteurs et dans l'appellation « premier rôle fort » que pour les actrices, bien que l'appellation « forte jeune première » soit utilisée, mais uniquement dans deux engagements (« Mlle Guenard » et « Mlle Verneuil ») datant d'après 1830.

24

*Petite biographie des acteurs et actrices de Paris*, 1831, Paris, Marchands de nouveautés, p. 75.

25

Henry Lyonnet, *op. cit.*

26

Hapdé, Jean-Baptiste-Augustin, et Lanusse, 1808, *La Tête de bronze ou le Déserteur hongrois : mélodrame en trois actes, à grand spectacle*. 2<sup>e</sup> éd., Paris, Barba.

27

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Personnel 1825-1835 ».

28

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Registre de distribution ».

29

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Danseuses », engagement de « Mme Cheza ». Les duègnes sont des rôles de vieilles femmes moralisatrices, plus souvent comiques que sérieux.

30

*Petite biographie des acteurs et actrices de Paris*, *op. cit.*

31

Adolphe Bréant de Fontenay et Etienne de Champeaux, 1845, *Annuaire dramatique. Histoire des théâtres depuis leur fondation jusqu'à nos jours, biographie des acteurs et actrices de Paris et de la banlieue : première année, 1844-1845*, Paris, chez l'éditeur, p. 152.

32

*Petite biographie des acteurs et actrices de Paris*, *op. cit.*

33

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Danseuses », engagement de « Mme Cheza ».

34

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Danseuses ».

35

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Danseurs », engagement de « M. Cheza ».

36

*Ibidem.*

37

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Danseuses », engagement de « Mme Cheza ».

et la *Petite biographie des acteurs et actrices de Paris* évoquent son « talent de mime<sup>24</sup> ». Ceci est soutenu par le *Dictionnaire des comédiens français*<sup>25</sup>, évoquant la réputation qu'elle se fit dans le domaine de la pantomime mélodramatique, notamment dans *Le Déserteur*<sup>26</sup>. Les rôles qu'on lui donne à la Gaîté sont influencés par son vieillissement. Il est en effet préconisé par les engagements de distribuer des emplois « correspondant [au] physique » des actrices<sup>27</sup>. L'importance donnée à leur physionomie s'inscrit dans une recherche de réalisme, mais aussi dans une volonté de mettre en valeur des rôles féminins importants par une apparence jeune et avantageuse (déjà souligné dans le cas de Caroline Soissons).

Jeune, Mme Cheza était danseuse et mime, bien qu'elle exécutait déjà des caricatures dans *Le Petit Carillonneur, ou la Tour Ténébreuse*<sup>28</sup> (1810-12). Son engagement souligne qu'elle jouait des rôles de « duègnes » ou des « caricatures »<sup>29</sup> jusqu'à la fermeture du théâtre en 1835. On relève une fois encore l'exploitation de la physionomie de l'actrice, fondamentale dans les emplois distribués : la caricature connote péjorativement une physionomie, la rendant ridicule et amusante pour le spectateur. Les biographies louent aussi le talent de Louise Cheza pour les rôles de duègnes « grotesques » tout en appuyant avec une rudesse décomplexée sur sa « figure de mouton »<sup>30</sup> et ses attitudes de « paysanne criarde<sup>31</sup> ». Cette artiste est aussi connue pour avoir joué des pantomimes marquantes, telle que celle d'une « mère qui abandonne son enfant » dans le mélodrame de Lemaire : *Vincent de Paule ou l'illustre galérien*<sup>32</sup>. Elle est mariée à l'acteur Chéza comme signalé dans son engagement, où figure la mention « autorisée par son mari<sup>33</sup> ». Selon le Code civil napoléonien, les femmes n'ont au début du XIX<sup>e</sup> siècle aucun statut juridique en dehors du mariage, d'où cette allocution sur l'engagement de Mme Cheza. Dans le cas où l'artiste n'est pas mariée, son engagement peut contenir la mention « autorisée par sa mère » ou « son père »<sup>34</sup>.

Concernant M. Cheza, il figure aux mêmes époques que son épouse dans les registres de la Gaîté comme danseur et pour des rôles secondaires « comiques » ou des « utilités »<sup>35</sup>. Les artistes se voyaient donc attribuer des rôles de même importance et du même type. Néanmoins, sur la période 1826-1827, le paiement attribué à M. Cheza reste bien supérieur à celui de son épouse : « treize cent Francs pour un an<sup>36</sup> » pour M. Cheza et « neuf cent francs pour un an<sup>37</sup> » pour Mme Cheza. On constate ici la dépendance sociale des femmes à leur conjoint ou à leurs parents. Ce qui, une fois de plus, est manifeste sur scène, là où les femmes s'illustrent surtout dans des rôles spirituels et ornementaux et sont portées par les actions des personnages masculins structurant le récit dramatique.

## Mme Elisa Leménil

Elisa Leménil, née Gougibus, monte sur les planches du théâtre de la Gaîté dès son enfance et a fait partie du ballet des enfants. Elle est nommée la « petite Elisa » dans le registre de distributions<sup>38</sup> et les pièces éditées puis « Elisa Gougibus » dans les registres du personnel<sup>39</sup>. Elle s'illustre pour sa « coquetterie<sup>40</sup> » dans les comédies et en tant que danseuse ou actrice de mélodrame en compagnie de l'acteur Leménil qu'elle épouse vers 1830. C'est pour cela qu'on la retrouve à l'entrée « Mme Leménil » dans l'*Annuaire dramatique* qui mentionne qu'elle était la fille d'un mime fameux du boulevard : « Gougibus »<sup>41</sup>.

Sa polyvalence est soulignée dans la *Biographie des acteurs de Paris* qui révèle ses talents dans les « rôles comiques », comme « danseuse », son « espièglerie », sa « finesse »<sup>42</sup>. Des adjectifs, semblables à ceux relevés pour Mme Soissons, qui soulignent une fois de plus le caractère esthétique de la gestuelle et de l'attitude demandée aux actrices, mêlées ici à un caractère comique qui n'est pas connoté de manière abrupte comme pour le cas de Louise Cheza.

Il est intéressant dans le cas de cette artiste de relever les noms par lesquelles elle est appelée : la « petite Elisa » lorsqu'elle est enfant, « Gougibus » suivi de son prénom entre parenthèses et finalement « Leménil »<sup>43</sup>. Il est récurrent de trouver les actrices nommées « femme de », « fille de » ou « veuve de » dans leurs engagements, cela indique une fois de plus la dépendance de l'actrice au mariage. C'est ce que l'on peut constater aussi lorsqu'on observe l'évolution de ses paiements entre 1825 et 1829<sup>44</sup>. En 1825, le contrat de Gougibus indique un paiement annuel de « mille six-cents Francs par an ». Cette somme passe dès 1828 à « mille huit-cent Francs », puis à « deux-milles Francs » l'année suivante, dépassant donc les « mille six-cents Francs » annuels moyens de son mari sur la période 1827-1830<sup>45</sup>. Ceci peut s'expliquer par l'importance des emplois occupés par les deux artistes : Mr Leménil occupant des rôles de seconde importance comme des rôles de paysans, des « niais » ou des « comiques »<sup>46</sup> et Mme Gougibus-Leménil ayant joué des rôles de « soubrettes » ou d'« amoureuses » et quelques « jeunes premières » et « premiers rôles »<sup>47</sup>. L'ancienneté d'Elisa Gougibus-Leménil, qui travaille à la Gaîté depuis son enfance, peut également expliquer ces différences de paiements. Néanmoins, pour des rôles secondaires, les paiements de Mr Leménil restent proportionnellement plus élevés que ceux de son épouse.

Ces analyses permettent de constater le traitement sur scène et administratif des actrices du théâtre de la Gaîté à travers

38

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Registre de distribution ». La distribution des *Pêcheurs Catalans* précise : « le ballet a été dansé plusieurs fois par les enfants ».

39

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Personnel 1825-1835 ». Le nom de Mlle Gougibus est noté « Gougibus (Elisa) ».

40

Edmond Burat de Gurgy, *Biographie des acteurs de Paris*, 1837, Paris, chez les éditeurs, p. 126.

41

Adolphe Bréant de Fontenay et Etienne de Champeaux, *op.cit.*, p. 132.

42

Edmond Burat de Gurgy, *op. cit.*

43

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Personnel 1825-1835 ».

44

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Actrices », engagement de « Mme Leménil »

45

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Acteurs », engagement de « M. Leménil ».

46

*Ibidem.*

47

Fonds du théâtre de la Gaîté, « Actrices », engagement de « Mme Leménil ».

trois exemples. La question de la physionomie semble fondamentale dans l'attribution des emplois : les artistes femmes doivent développer une gestuelle permettant de mettre en valeur leur présence sur scène souvent ornementale, en cohérence avec des rôles genrés. L'accent mis sur la physionomie des actrices/danseuses est aussi dû à un souci de cohérence avec l'âge des personnages incarnés. Cela joue dans la renommée et le succès de l'actrice, comme nous avons pu le voir dans l'étude du cas de Mme Cheza. Ce succès va influencer sur la visibilité de l'artiste jouant des rôles de première ou de seconde importance et sur les paiements de cette dernière selon les emplois incarnés. Ces paiements semblent conditionnés par l'importance des rôles attribués aux artistes, leur statut marital/légal et leur ancienneté au sein du théâtre. A travers les exemples abordés, on peut dire que le genre agit de manière fondamentale sur le traitement des actrices/danseuses, depuis leurs premiers pas sur les planches jusqu'à la fin de leur carrière.

## Le « sens total et viril de la composition » d'une « Antigone de la danse » : métaphores critiques autour de Janine Charrat (1935-1970)

Laetitia Basselier, doctorante

Au sein des nombreux discours (critiques, historiques, hagiographiques...) produits sur le ballet néo-classique des années 1930 aux années 1970, la figure de Janine Charrat (1924-2017) occupe une place toute particulière. En effet, celle-ci est l'une des rares femmes françaises à chorégraphier des ballets néo-classiques sur cette période, ce qui suscite des réactions très ambivalentes de la part des critiques de danse français. Si tout un appareil discursif existe déjà pour penser la danse des ballerines classiques, et donc celle de Janine Charrat en tant qu'interprète, son statut de chorégraphe néo-classique nécessite l'invention d'un nouveau discours. Les critiques semblent en effet éprouver des difficultés à penser qu'une femme puisse être à la fois interprète et chorégraphe dans le domaine de la danse classique, si bien qu'ils assignent rapidement cet aspect de sa carrière à une dimension supposément virile de son caractère. Le discours construit autour de Janine Charrat se détache donc de façon tout à fait singulière au sein des écrits de cette époque. Il articule à nouveaux frais les lieux communs de la critique, à la croisée du discours sur les ballerines classiques et de celui sur les chorégraphes masculins.

Je tâcherai d'étudier les spécificités de cet appareil discursif, en présentant d'abord les prémices de son élaboration, depuis les premières pièces chorégraphiées par Charrat enfant jusqu'à son accession au métier de chorégraphe<sup>1</sup> au sein du Ballet des Champs-Élysées de Roland Petit. Un deuxième temps sera consacré à l'analyse des métaphores mythologiques qui se tissent autour de Janine Charrat au fil de sa carrière. Enfin, je m'intéresserai aux questions suivantes : quelle part la chorégraphe prend-elle à l'élaboration de ces discours ? Et dans quelle mesure travaille-t-elle elle-même les rapports de genre dans ses ballets ?

<sup>1</sup> J'emploie le terme « métier » pour indiquer que Janine Charrat construit désormais sa carrière essentiellement en chorégraphiant des ballets. Mais pour une étude plus fine de la structuration du métier de chorégraphe en France, voir Guillaume Sintès, 2015, « Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse », thèse de doctorat de l'université Paris 8, 28 novembre 2015.

2

Luc Riolon, Rachel Seddoh, 2001, *Janine Charrat, l'instinct de la danse*, Les Films Pénélope/ARTE France/TSR, 54 min.

3

Notamment les danseur-se-s Adolfo Andrade (rencontré le 31 janvier 2018) et Martine Harmel (rencontrée le 13 novembre 2018).

4

Jean Benoît-Lévy, Marie Epstein, 1937, *La Mort du cygne*, France, 95 min.

5

R.-L. L., 27 juillet 1942, « Janine Charrat danseuse inspirée », *Le Petit Dauphinois* (Fonds Janine Charrat, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

6

Patrick Thévenon, 13 octobre 1960, « Janine Charrat a réussi son examen d'entrée à l'Opéra », *Paris-Press* (Fonds Janine Charrat, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

7

Yves Bonnat, 10 juin 1944, « Janine Charrat chorégraphe et danseuse », *L'Écho des étudiants* (Fonds Janine Charrat, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

8

L., 16 janvier 1944, « Janine Charrat rencontra Roland Petit et ce fut le couple idéal de la danse », *Actu* (Fonds Janine Charrat, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

9

C'est ainsi que Michel Humbert, le mari de Janine Charrat, intitule l'ouvrage qu'il lui consacre : Michel Humbert (dir.), 1970, *Janine Charrat, Antigone de la danse*, Paris, éd. d'Art H. Piazza.

Cette étude s'appuie sur des ouvrages et revues de presse consultés au Centre national de la danse et dans le fonds Janine Charrat au musée municipal de Rueil-Malmaison, sur des archives vidéo de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), sur le documentaire *Janine Charrat, l'instinct de la danse*<sup>2</sup>, et sur des entretiens avec des danseurs<sup>3</sup> ayant connu la chorégraphe. Je me concentrerai sur un corpus de critiques français, et essentiellement parisiens.

### De l'enfant prodige à la danseuse lifarienne

Janine Charrat commence la danse avec Jeanne Ronsay, pédagogue formée auprès de Raymond Duncan, qui enseigne les danses orientales à Paris dans les années 1930. Âgée d'une dizaine d'années, elle crée ses premières chorégraphies au sein de représentations privées, où Jean Benoît-Lévy la repère pour interpréter le rôle du petit rat de l'Opéra Rose Souris dans son film *La Mort du cygne*<sup>4</sup>. C'est à l'occasion de ce film qu'elle rencontre le chorégraphe et maître de ballet de l'Opéra de Paris Serge Lifar, qui l'incite à se former à la danse classique, puis qui crée pour elle plusieurs récitals durant la guerre.

Dès 1935 paraissent ainsi des articles sur Janine Charrat, qui louent ses talents chorégraphiques innés et la décrivent comme une enfant prodige « inspirée<sup>5</sup> » : s'agit-il d'un moyen pour les critiques de minimiser l'apport de Jeanne Ronsay, et la reconnaissance de techniques autres que la technique classique ? Ces lieux communs demeureront attachés à Janine Charrat, caractérisée tout au long de sa carrière comme une femme-enfant inspirée.

Mais à la sortie de *La Mort du cygne*, « l'enfant prodige<sup>6</sup> » devient une véritable ballerine classique, transformation souvent associée au talent de Pygmalion de Serge Lifar. Dans les récitals et conférences dansées qu'ils donnent ensemble, Janine Charrat est perçue comme son « reflet féminin<sup>7</sup> », donc en constante référence à un homme, et ce dans un registre souvent infantilisant. À partir de 1942, la critique superpose le couple Lifar/Charrat au nouveau couple que Janine Charrat forme avec Roland Petit, symbole du jeune ballet français qui fleurira à la Libération<sup>8</sup>.

C'est au Théâtre des Champs-Élysées, au sein du Ballet du même nom, tout juste formé par Roland Petit et Boris Kochno, que Janine Charrat chorégraphie en 1945 son premier ballet *Jeu de cartes*, dans un style néo-classique.

### Une « Antigone de la danse<sup>9</sup> » au talent viril

Elle crée dès lors de nombreux ballets, pour sa compagnie ou pour d'autres compagnies de ballets : *Adame miroir* (1948), *Le Massacre des amazones* (1951), *Les Algues* (1953), *Les Liens* (1957)... Cependant,

Janine Charrat peine à trouver en France les subventions nécessaires pour monter ses ballets, et doit faire la plupart de ses créations à l'étranger.

Dans un contexte de starification des danseurs classiques, plusieurs critiques de danse publient à son sujet des articles et des ouvrages à tendance hagiographique dans les années 1950-1960. Si les auteurs de ces articles et ouvrages sont en majorité des hommes, les discours des critiques masculins ne diffèrent pas de manière notable de ceux des femmes. Cette production éditoriale culmine avec la publication en 1970 d'un livre superbement illustré que dirige Michel Humbert, le mari de Janine Charrat : *Janine Charrat, Antigone de la danse*, recueil de critiques, de courts textes hagiographiques et d'arguments de ballet qui vise à retracer la carrière de la chorégraphe.

La plupart des ballets de Janine Charrat suscitent des réactions contrastées dans la presse parisienne. Mais, enthousiastes ou dubitatives, les critiques soulignent presque toutes ce fait étrange : Janine Charrat est une *femme* chorégraphe de ballets néo-classiques. Dans un essai qu'il lui consacre<sup>10</sup>, Jacques Baril croit trouver la clé du génie créateur de Janine Charrat dans les paroles de Jeanne Ronsay : déjà enfant, Charrat aurait fait preuve d'un « sens total et si j'ose dire viril de la composition<sup>11</sup>. » Reprise par de nombreux critiques<sup>12</sup>, l'idée selon laquelle le talent chorégraphique de Charrat aurait son origine dans une dimension virile de son caractère reconduit en fait le mythe du démiurge, très répandu dans l'histoire et dans la philosophie de l'art, qui associe la création au génie masculin, et dont les multiples avatars (réels ou fictifs) vont de Prométhée à Michel-Ange en passant par Pygmalion. Cependant, ce trouble des critiques n'empêche pas les défenseurs de Janine Charrat de s'étonner, voire de s'indigner qu'elle ne soit pas plus souvent programmée dans les théâtres parisiens. Antoine Goléa va jusqu'à énoncer : « Janine Charrat serait un homme, il y a longtemps que sa place serait celle des plus célèbres parmi ses camarades<sup>13</sup> ».

Ces métaphores sur le talent viril de Janine Charrat entrent en tension avec le discours sur la « pureté » de Charrat comme interprète, ou avec le discours sur Charrat en tant que femme. Elle est sans cesse réinscrite dans une féminité stéréotypée, dont les attributs seraient d'être douce, frêle et souriante – il en va ainsi de cet article qui la présente au sein de sa collection de poupées<sup>14</sup>. Cependant, loin d'être étanches, ces niveaux de discours s'entrelacent, la personnalité de l'artiste et son style devenant les deux faces d'une même médaille dont le « mystère<sup>15</sup> » reste entier aux yeux de plusieurs critiques.

En 1961, Janine Charrat est grièvement brûlée sur un plateau de tournage pour la télévision. Après un an d'opérations et de rééducation, elle remonte sur scène. Son accident suscite un regain

10  
Jacques Baril, 1964, *Janine Charrat, la tentation de l'impossible*, Paris, M. Brient.

11  
Jacques Baril, in Michel Humbert (dir.), *op. cit.*, p. 29.

12  
Par exemple par Jacques Baril, Marcel Lobet ou encore Olivier Merlin, *ibidem*.

13  
Antoine Goléa, *ibidem*, p. 41.

14  
Irène Lidova, *ibidem*, p. 41.

15  
Henriette Mirochnitchenko, *ibidem*, p. 47.

16

Irène Lidova, *ibidem*, p. 41.

17

*Idem*.

18

Par exemple : Janine Charrat, novembre 1958, « L'art de la danse et les difficultés de notre temps », *Le Spectateur lyonnais* et Guy Riffet, 22 novembre 1959, « Janine Charrat à Nice », *L'Espoir de Nice* (Fonds Janine Charrat, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

19

Par exemple dans Janine Charrat et Anne-Lise David, réal. Bruno Sourcis, 9 septembre 1997, *Mémoires du siècle – Janine Charrat, Antigone de la danse*, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/memoires-du-siecle-janine-charrat-antigone-de-la-danse-1ere>, consulté le 21 décembre 2018.

On peut d'ailleurs se demander qui de Janine Charrat ou des critiques de danse est à l'origine de ce discours, dans un contexte d'hégémonie absolue de Serge Lifar dans le milieu de la danse (classique) en France.

20

Luc Riolon, Rachel Seddoh, *op. cit.*

21

Mélanie Papin, 2017, « 1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions », thèse de doctorat de l'université Paris 8, 21 novembre 2017, p. 71-72.

d'intérêt pour elle dans les médias parisiens. Les archives de l'INA montrent ainsi que les années 1961-1962 correspondent au pic de médiatisation télévisuelle de Janine Charrat qui reste toujours trois à quatre fois inférieure à celle de chorégraphes comme Roland Petit ou Maurice Béjart. Les métaphores abondent pour qualifier la chorégraphe miraculeusement rescapée, jusqu'à en faire une « Antigone de la danse » à la volonté et au courage décidément virils. Cette figure mythologique fait écho aux nombreuses héroïnes de la mythologie que Janine Charrat met en scène et interprète dans ses ballets. Elle vient une nouvelle fois énoncer le trouble suscité par cette artiste dont la « pureté farouche<sup>16</sup> » voisine avec « une ardeur qui frise la violence<sup>17</sup> » – comme si la supposée virilité de son travail chorégraphique venait contaminer ses interprétations, nécessitant de penser de nouvelles catégories pour nommer sa danse, ou de se résoudre à la placer hors des catégories existantes.

### Discours et production chorégraphique de Janine Charrat

Comment Janine Charrat réagit-elle à ces discours, et quelle part prend-elle à la construction de son image ? Lorsqu'elle est interviewée par la presse, à la télévision ou à la radio, elle parle volontiers de son parcours et de ses créations, et son attitude évolue au fil des années vers davantage d'assurance. Dès les années 1950, elle affirme sa position au sein des débats esthétiques et institutionnels, prenant par exemple fermement parti pour la décentralisation de la danse en France<sup>18</sup>. Mais, dans le cas des plateaux de télévision notamment, sa parole est souvent minorée par rapport à celle des invités masculins. Intériorisation ou réappropriation ? Dans son discours, assez construit, Janine Charrat reprend de nombreux éléments élaborés par les critiques de danse, par exemple sur ses débuts de chorégraphe prodige inspirée, et surtout sur son rapport à Serge Lifar, qu'elle appelle son père spirituel, son dieu, son amour<sup>19</sup>. Cependant, avec les années, sa parole se durcit sur le manque d'accueil que lui a fait la France, sans qu'elle l'assigne clairement au fait d'être une femme. Elle revendique plus ouvertement la primauté<sup>20</sup> dans l'usage de nombreux dispositifs (musique concrète, liens pour contraindre les mouvements des danseurs...) que l'histoire de la danse attribue plutôt à des chorégraphes masculins, comme Maurice Béjart ou Alwin Nikolais.

Y a-t-il dans les ballets de Charrat eux-mêmes quelque chose qui puisse gêner, voire inquiéter les critiques de danse, en particulier dans la façon dont ils représentent les rapports de genre ? Affectionnant les archétypes, la création néo-classique des années 1950-1960 met volontiers en scène des personnages féminins de fantasme, censés incarner « la Femme » à travers des êtres irréels, tantôt cruels et vénéneux, érotisés ou éthérés, animalisés ou sublimés<sup>21</sup>. Or, les ballets de Charrat, le plus souvent centrés autour de rôles féminins



très forts qu'elle interprète elle-même, peuvent s'appuyer sur ces fantasmes, mais en les décalant. Dans *Le Massacre des amazones* par exemple, les chevaux, dansés par des hommes, tuent les amazones : massacre symbolique ? Et dans *Les Algues*, ballet qui se passe dans un asile psychiatrique, elle interprète Catherine, Giselle contemporaine rendue folle par ce que l'on peut interpréter comme un viol.

22  
Luc Riolon, Rachel Seddoh, *op. cit.*

Janine Charrat n'énonce jamais cette dimension ambiguë, voire subversive, de ses ballets, renvoyant leur lecture à des interprétations philosophiques plutôt que politiques. Par exemple, *Adame Miroir* serait un ballet sur le narcissisme et non sur l'homosexualité<sup>22</sup>. Cependant, une étude plus approfondie serait à faire sur le traitement des rapports de genre dans les ballets de Janine Charrat et sur leur réception par la presse.

Bien que les femmes chorégraphes soient très minoritaires dans l'histoire du ballet classique, les difficultés rencontrées par Janine Charrat en France sont particulièrement aiguës (si l'on pense aux carrières des chorégraphes de ballets Tatjana Gsovskaja en Allemagne, Birgit Cullberg en Suède, Agnes de Mille aux États-Unis ou encore Ninette de Valois en Angleterre), pour des raisons qui restent à interroger

## Biographies des auteurs

**Laetitia Basselier** est agrégée de philosophie et prépare actuellement une thèse en philosophie de la danse à l'université de Lille, sous la co-direction d'Anne Boissière et de Roland Huesca (université de Lorraine). Sa thèse, intitulée « De l'essence aux sens de la danse classique. Le cas du ballet néo-classique à Paris (1945-1965), enjeux philosophiques », interroge la possibilité de construire une esthétique philosophique de la danse classique et néo-classique, en articulant une réflexion philosophique générale sur la danse classique à l'étude d'une période précise de l'histoire du ballet néo-classique. Dans le cadre de son contrat doctoral, elle a enseigné au département arts/danse de l'université de Lille.

**Jeanne Carliz** est doctorante en arts à l'université de Lorraine à Metz. Elle prépare une thèse sur la pratique et le traitement des acteurs et actrices dans les mélodrames de trois scènes parisiennes (Théâtre de la Gaîté, Théâtre de l'Ambigu-Comique, Théâtre de la Porte Saint-Martin) entre 1800 et 1830, sous la direction de Roxane Martin. Sa participation à cet atelier sur la question du genre a été motivé par son désir de donner une meilleure visibilité aux actrices dans le champ des études sur le mélodrame. À l'occasion de ses recherches, elle constitue une base de données recensant les acteurs et actrices de mélodrames des trois théâtres parisiens susnommés, qui a également vocation à servir d'outil à d'autres chercheur-se-s dans de futures études. Jeanne Carliz a également eu la charge de cours en histoire du théâtre et en analyse de la représentation théâtrale à l'université de Lorraine.

**Julie De Bellis** s'est d'abord formée au métier de comédienne et intègre en 2007 la compagnie l'À Propos à Lyon. Parallèlement à cela, elle se lance dans des études de musicologie et obtient son diplôme d'études musicales (culture musicale) en 2011, au Conservatoire à rayonnement régional de Saint-Étienne, dans la classe de Florence Badol-Bertrand. De là naît une vocation pour une « musicologie appliquée ». Elle explore simultanément l'univers du chant lyrique, de la danse ancienne et contemporaine et participe à la création de divers spectacles et projets qui s'articulent autour de la pluridisciplinarité (compagnie La Rêveuse et Zendegi Theater Company, en Iran). Elle poursuit actuellement un doctorat en codirection auprès de Pierre Saby (université Lumière, Lyon 2) et de Marina Nordera (université Côte d'Azur) autour de la « Poétique de la danse chez C. W. Gluck ».

**Julien Ségol.** Ancien élève de khâgne, il poursuit ses études en philosophie et en musique. Il obtient une licence de philosophie, puis un master à l'Institut des sciences politiques de Paris avant de s'orienter vers la recherche à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), où il se spécialise dans le master « Musique et sciences sociales ». Il approfondit en parallèle sa formation musicologique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où il obtient un premier prix d'esthétique. Il est ensuite allocataire du Centre Marc Bloch de Berlin, où il réalise sa thèse de doctorat intitulée « Le corps malléable : une révolution symbolique. Transformations sociales et esthétiques du corps en France et en Allemagne de 1900 jusqu'à la fin de l'entre-deux guerres », qu'il soutient à l'université Paris 7 en 2017. Actuellement lauréat de la fondation pour la recherche du Parlement de Berlin, il mène une recherche postdoctorale au Centre Marc Bloch sur le thème : « *Fidelio* de Beethoven : entre avant-gardes esthétique et idéologie politique. Chronique d'une réception sous influence ».

**Biographies des membres du comité de l'Atelier des doctorants qui ont dirigé les actes *Interroger le genre à travers la perspective historique*.**

**Marion Fournier** est doctorante sous la direction de Roland Huesca (département des arts à l'université de Lorraine) et la supervision d'Inge Baxmann (*Institut für Theaterwissenschaft* à l'*Universität Leipzig*). Elle effectue un séjour de recherche en Allemagne à Wuppertal grâce à l'obtention d'une bourse du DAAD pendant l'année 2018-2019. Après un *Bachelor of Arts* en études franco-allemandes et un master en arts et industries culturelles, elle obtient un contrat doctoral de l'UFA (Université franco-allemande) en 2016. Dans le cadre de sa thèse, elle construit une géoesthétique de la réception à partir du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch en France et en Allemagne, de 1974 à nos jours.

**Oriane Maubert** est doctorante à l'université Montpellier 3 Paul-Valéry au sein du laboratoire RIRRA21 et prépare une thèse intitulée « La Marionnette danse. Ré-activer le geste sur la scène contemporaine » sous la direction de Didier Plassard. Son parcours oscille entre cursus universitaire et pratique artistique (théâtre, mise en scène, danse). Après des études en hypokhâgne/khâgne, elle s'oriente en double cursus lettres modernes et études théâtrales à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, puis concentre ses recherches de master sur la pratique artistique du marionnettiste Neville Tranter, interrogeant sa position d'acteur. Elle est chargée de cours pour les universités Paris 3 Sorbonne Nouvelle et Paris 8 Saint-Denis et membre du comité éditorial de *Manip, Journal de la Marionnette* édité par THEMMAA. Elle coordonne avec d'autres doctorants et jeunes docteurs le groupe international *PhD in Puppetry*. Ses recherches ont été soutenues par l'Institut international de la Marionnette et l'association des Chercheurs en danse (aide aux chercheurs 2016).

**Karine Montabord** est doctorante en histoire de l'art à l'université de Bourgogne sous la direction d'Alain Bonnet et de Judith Delfiner. Ses recherches portent sur la place et le rôle accordé à la danse dans le mouvement Dada. Il s'agit également d'étudier comment la présence de danseur-euse-s et chorégraphes dans les cercles d'artistes a pu influencer la production artistique des dadaïstes. De sa pratique de la musique et de la danse naît un intérêt pour les sujets interdisciplinaires. Elle poursuit sa licence en histoire de l'art par un master dans la même discipline qui se concrétise par un mémoire intitulé « Forme Rythme et Espace : L'œuvre de Sophie Taeuber-Arp éclairée par sa pratique de la danse ». Intéressée par la médiation, elle complète ses compétences en recherche par un master professionnel et devient guide conférencière.

### Actes de l'Atelier des doctorants

Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), avril 2016, *Interroger les archives*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), septembre 2016, *La Danse et ses mots*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), janvier 2017, *Corps hors-codes*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Camille Casale, Julie De Bellis, Marion Fournier (dir.), novembre 2017, *Fabrique de thèses #1*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Julie De Bellis, Marion Fournier et Karine Montabord (dir.), février 2018, *Panorama du métier de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), septembre 2018, *Fabrique de thèses #2*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), juin 2019, *Interroger le genre à travers la perspective historique*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

#### *En préparation*

Marion Fournier, Céline Gauthier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), 2019, *Lire, écrire, danser*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord et Lucas Serol (dir.), 2019, *Fabrique de thèses #4*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

<<https://docdanse.hypotheses.org>>

