



Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

Fanny Cerrito chorégraphe

La réception de Gemma dans la presse parisienne (mai-juin 1854)

Vannina Olivesi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/896>

DOI : 10.4000/danse.896

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Vannina Olivesi, « Fanny Cerrito chorégraphe », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/896> ; DOI : 10.4000/danse.896

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Fanny Cerrito chorégraphe

La réception de *Gemma* dans la presse parisienne (mai-juin 1854)

Vannina Olivesi

NOTE DE L'ÉDITEUR

Étude élaborée dans le cadre du projet financé en 2013 par le GIS Institut du genre, « Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII^e – début XX^e siècle) ».

- 1 Le présent article invite à une relecture de la réception du ballet *Gemma* que la danseuse et chorégraphe Fanny Cerrito compose en 1854 pour l'Opéra, sur un livret de Théophile Gautier et une musique de Nicolò Gabrielli. L'œuvre et sa réception critique sont principalement étudiées dans des ouvrages consacrés à la production librettique et critique de Gautier¹, un fait qui témoigne de l'invisibilité faite aux créatrices du XIX^e siècle dans la recherche historique en danse². Seul Ivor Guest, auteur d'une biographie de Fanny Cerrito dont la première édition paraît en 1956, consacre un court chapitre à cet épisode de sa vie. S'appuyant sur les comptes rendus critiques parus dans la presse parisienne, Guest souligne les incohérences du livret composé par Gautier, l'absence d'originalité de la chorégraphie et relate les obstacles qu'une Cerrito novice en matière de composition aurait rencontrés dans l'exercice de son autorité sur le corps de ballet lors des répétitions de *Gemma*³. En somme, l'historien impute l'échec du ballet, après sept représentations, à un déficit de qualification de la chorégraphe. Cette analyse est reprise dans les travaux d'Edwin Binney⁴ et Hélène Laplace-Claverie la synthétise ensuite en un paragraphe incisif :

« Si *Gemma* quitta l'affiche après sept représentations, c'est d'abord parce que Cerrito avait insisté pour régler elle-même l'ensemble de la chorégraphie, malgré son manque d'expérience en la matière. Accablant Gautier de réclamations incessantes, elle exigea (et obtint) pendant toute la période des répétitions maints changements scénaristiques. Or ces différentes "retouches" firent tort à la cohérence de l'ensemble. [...] À force d'ajouts inutiles, censés favoriser la succession

de “numéros” brillants, *Gemma* avait fini par ressembler à un pur exercice de virtuosité. Et Fanny Cerrito elle-même, dont ce ballet devait marquer l’apothéose, ne put éviter le fiasco : *Gemma* sonna le glas de sa carrière parisienne et la fin de sa collaboration avec Théophile Gautier⁵. »

- 2 Les hypothèses développées à ce jour pour expliquer l’échec de *Gemma* sont fondées sur l’analyse des comptes rendus critiques parus dans la presse périodique, ignorant ainsi les écarts possibles entre les pratiques de création d’une œuvre et leurs représentations dans les discours médiatiques. Démêler l’écheveau de ce « fiasco » s’avère malaisé parce que le corpus de sources ne nous informe qu’indirectement sur le processus de création de l’œuvre et les conditions dans lesquelles s’effectue la collaboration entre la chorégraphe, le librettiste et le compositeur. Subsistent, certes, le livret manuscrit, son procès verbal de censure⁶ et les versions imprimées du livret⁷, mais la correspondance et les pièces administratives relatives à la production de *Gemma* qui auraient pu se trouver dans le dossier d’artiste de Fanny Cerrito⁸ ou dans les papiers de Théophile Gautier⁹ nous font défaut. On ne sait donc pas comment Fanny Cerrito a négocié auprès de la direction de l’Opéra sa nouvelle position de chorégraphe, ni même quel fut l’exact contenu de ses échanges avec ses collaborateurs. Seul le *Journal de régie*¹⁰ du théâtre de l’Opéra nous fournit quelque détail sur la chronologie des faits pendant les semaines qui précèdent la première représentation de *Gemma*.

Devenir chorégraphe : une trajectoire professionnelle

- 3 Formée à l’école du San Carlo de Naples, Fanny Cerrito fait ses débuts à la scène en 1832 et devient sans tarder une interprète à succès du répertoire romantique. Elle est riche d’une expérience forgée au cours de vingt-deux années en qualité de première danseuse et de compositrice sur les scènes étrangères lorsqu’elle accède au rang de chorégraphe à l’Opéra de Paris. Elle commence à composer et à le faire savoir à partir de 1837¹¹. Loin d’être ténues, les traces de son activité de chorégraphe sont repérables grâce aux articles de presse, aux affiches des théâtres et aux livrets de ballet qu’elle a publié sous son nom dès 1841, date à laquelle elle compose *Amor’s Zögling*¹² pour le Kärntner Theater de Vienne. Le ballet, repris ensuite à Londres et Bruxelles¹³, devient *L’Allieva di Amore*¹⁴ en 1843 pour la scène du Teatro Alibert de Rome, aux côtés d’une nouvelle composition intitulée *Il Lago delle Fate*¹⁵. Ces deux œuvres font la fortune de ses tournées florentine et vénitienne de 1844 et 1845 qu’elle réalisera avec Arthur Saint-Léon, un danseur et chorégraphe rencontré durant la saison viennoise de 1841-1842. Suivront, ensuite, deux autres ballets : *Rosida, ou les Mines de Syracuse*¹⁶ représenté au Her Majesty’s Theatre en 1845 et, en collaboration avec Filippo Izzo, *Alma ossia la figlia del Fuoco*¹⁷ monté la même année au Teatro Apollo de Rome. Cerrito est, en outre, la chorégraphe d’une multitude de pas composés en son nom propre et en duo avec Jules Perrot ou Arthur Saint-Léon¹⁸. Par ailleurs, on peut déceler le vif intérêt de Cerrito pour la composition, la mise en scène et les débats dramaturgiques de son temps puisqu’elle fait l’acquisition de l’*Azioni coreografiche*¹⁹, ouvrage paru en 1841. En 1845, elle se marie avec Arthur Saint-Léon et, deux ans plus tard, le couple négocie avec la direction de l’Opéra un contrat d’engagement pour de courtes saisons²⁰. Les succès remportés dans *La Fille de Marbre*, *La Vivandière* ou *Le Violon du Diable* entérinent aux yeux du public parisien, d’une part, le statut de vedette que Cerrito avait déjà acquis en dansant sur les scènes des théâtres européens et, d’autre part, confirment Saint-Léon dans son « triple talent de chorégraphe, de danseur et de violoniste²¹ ». Les deux artistes collaborent en 1851 avec

Théophile Gautier et François Benoist à la création de *Pâquerette*²². Le ballet rencontre le succès mais il cesse d'être joué après neuf représentations car le couple doit honorer un engagement de deux mois au Teatro Real de Madrid²³. À cette occasion, Fanny noue des liens avec le marquis de Bedmar. Elle se sépare de son mari l'année suivante et met au monde sa fille Matilde le 6 octobre 1853²⁴.

- 4 Lorsqu'elle compose *Gemma*, durant l'hiver 1853-1854, Fanny Cerrito fait ainsi l'expérience d'une situation paradoxale : la fonction de chorégraphe lui est reconnue par la direction de l'Opéra dans une conjoncture où son statut d'étoile se trouve fragilisé au sein de cette entreprise théâtrale. En effet, sa grossesse et des tournées ponctuelles à Londres et Vienne la tiennent éloignée de l'Opéra pendant toute l'année 1853 alors que de plus jeunes danseuses, telle Carolina Rosati, s'y partagent la vedette. Le vedettariat²⁵ implique alors un renouvellement constant du répertoire, sa standardisation, une grande mobilité géographique des interprètes, tandis que la forte féminisation du corps professionnel, à Paris, soumet les ballerines à une concurrence très soutenue. Pour maintenir leur statut d'étoile à chacune de leurs rentrées parisiennes, elles doivent rapidement paraître dans un nouvel ouvrage chorégraphique susceptible de valoriser aux yeux du public leur individualité artistique avec l'objectif, *in fine*, de générer des recettes justifiant leurs rémunérations avantageuses. Or, l'absence prolongée de Cerrito la rend d'autant plus vulnérable qu'elle ne peut plus compter sur les échanges artistiques et les liens de solidarité mutuels noués avec Saint-Léon²⁶. Ce dernier ayant quitté l'Opéra en 1852²⁷, Joseph Mazilier occupe alors une position dominante sur la création chorégraphique de l'Opéra et il donne la préférence à Carolina Rosati. Dans ce contexte où les emplois d'interprètes les plus qualifiés se trouvent soumis à une intense concurrence intra-sexe, il est possible que Cerrito, désormais chargée de l'éducation d'un enfant et consciente d'amorcer, à bientôt trente-huit ans, la partie descendante de sa carrière, ait formé le vœu de chorégraphier une œuvre qui marque fortement les esprits avec l'espoir de se reconverter à terme dans la composition chorégraphique.
- 5 Après son retour de Londres courant décembre 1853, la ballerine prépare dans la foulée sa rentrée à l'Opéra le 9 janvier 1854 avec la reprise d'*Orfa*²⁸. Trois jours plus tard, elle commence à diriger les répétitions du « Nouveau ballet²⁹ » qui se poursuivent à un rythme soutenu jusqu'au 27 mai, date à laquelle a lieu la générale avec costume³⁰. Annoncée d'abord pour le début du mois de juillet³¹, la première représentation de l'œuvre est avancée au 31 mai³². L'œuvre est donc montée dans l'urgence et ses trois auteurs adaptent leur création aux diverses contraintes fixées par la direction. Car Nestor Roqueplan, directeur du théâtre depuis 1847, affronte de grosses difficultés financières et leur refuse la réalisation de décors originaux. L'action du ballet, qui se situe dans la cité de Naples à la fin du XVIII^e siècle, doit être remaniée pour permettre la réutilisation des décors et du mobilier conçus l'année précédente pour *La Fronde*³³. Or, l'intrigue se prête mal à l'anachronisme et aux paysages du Grand Siècle puisqu'elle met en scène Gemma, jeune comtesse napolitaine, aux prises avec le diabolique marquis de Santa-Croce, magnétiseur contemporain de Messmer, résolu à user de ses pouvoirs pour la contraindre au mariage. Après maintes péripéties, Massimo, un courageux artiste peintre, sauve la jeune femme des griffes de Santa-Croce. Si l'intrigue du ballet reste conforme aux codes du ballet-pantomime à la française – centré sur l'exploration du sentiment amoureux et – la transgression de l'impératif d'homogamie sociale –, le librettiste et la chorégraphe s'en écartent en donnant la part belle à une succession d'effets spectaculaires, imaginant scène des miroirs (1^{er} tableau), valse de la fascination (2^e tableau), illusion d'une

apparition de Gemma dans une œuvre picturale (4^e tableau), pas de caractère dit *l'Abruzzaise* et chute de Santa-Croce du haut d'un rocher (5^e tableau).

- 6 Malgré ces contraintes, des faits tendraient à montrer que Fanny Cerrito connaît, dans la première moitié de l'année 1854, un contexte plutôt favorable à la reconnaissance de son statut de chorégraphe dans l'espace public. Contrairement à Thérèse Elssler dont le ballet *La Volière*³⁴, programmé à l'occasion d'une représentation à bénéfice, avait été ravalé par la direction de l'Opéra au rang d'œuvre de circonstance, Fanny Cerrito semble bénéficier du soutien de l'institution puisque son œuvre est régulièrement représentée, par six fois, jusqu'à la relâche du théâtre survenue le 1^{er} juillet 1854. Les coauteurs du ballet agissent en conséquence : le manuscrit de *Gemma* est déposé auprès de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques comme le fruit d'une collaboration entre « Th. Gautier, Gabrielli, madame Ceritto [sic]³⁵ », ce qui permet à cette dernière de jouir du tiers des droits d'auteurs. Le frontispice du livret indique clairement sa qualité de chorégraphe de même que les affiches publicitaires³⁶, autant de signes donnant à penser que Fanny Cerrito se voit pleinement légitimée dans ses prérogatives, tant par ses pairs que par la direction du théâtre.
- 7 Le contexte étant posé, examinons maintenant le regard que chroniqueurs et feuilletonistes professionnels portent sur le ballet et sa compositrice. Domine dans la presse, en ce mois de juin 1854, une évidente circonspection des journalistes à considérer Cerrito telle une chorégraphe légitime. Trois réactions, non exclusives les unes des autres, sont repérables : d'une part, une attitude de déni qui consiste à effacer le rôle créatif de la compositrice au profit d'une description de ses qualités d'interprète, des réactions du public ou de la relation de l'intrigue, d'autre part, la focalisation des discours sur la forme prise par la collaboration Gautier-Cerrito et le soupçon qui pèse sur son contenu, enfin, le refus de considérer l'œuvre comme une création originale dans l'objectif de mettre en doute les compétences de la chorégraphe.

Un « essai risqué »

- 8 Au lendemain de la première, Édouard Déaddé, ancien directeur de théâtre et auteur dramatique, alors journaliste dans *La Revue et gazette des théâtres*, signe la critique élogieuse qui suit :
- « Ce ballet, vif et charmant, a été accueilli comme il méritait de l'être, c'est-à-dire avec un véritable enthousiasme. On a reconnu, dans le livret, l'invention poétique de l'auteur de *Giselle* : mais nous ne craignons pas qu'il nous contredise, ni que sa gloire en souffre, en attribuant une bonne partie du succès de *Gemma* à M^{me} Fanny Cerrito, qui a cette fois mérité doublement les bravos du public, non-seulement comme mime irréprochable, comme danseuse sans rivale, mais encore comme habile chorégraphe. Depuis *la Volière*, dont la mise en scène était due à M^{lle} Thérèse Elssler, nous ne nous souvenons pas qu'aucune femme ait présidé aux détails chorégraphiques d'un ballet. C'est donc le second essai en ce genre qui ait été risqué, et nous nous plaisons à constater que M^{me} Cerrito s'en est tirée à son honneur³⁷. »
- 9 La publication de l'éloge de Déaddé dans une revue qui se veut l'émanation du groupe professionnel des artistes dramatiques, puis sa réédition dix jours plus tard au sein du *Petit courrier des dames*³⁸, invitent à penser que se manifeste, au mitan du siècle, une relative tolérance à l'égard de la composition féminine. Cette appréciation est remarquable en ce qu'elle valorise toutes les facettes de l'activité professionnelle de

Cerrito indépendamment d'une division du travail et des représentations sociales qui assignent toutes les danseuses à l'interprétation et l'élite des danseurs à la composition. La désignation d'« habile chorégraphe », d'usage courant dans les textes dramaturgiques, les biographies d'artistes comme dans la critique dramatique pour désigner la compétence des chorégraphes masculins, vise cependant à normaliser le statut professionnel de Cerrito, à le conformer au modèle de genre masculin. En fait, la bienveillance de Déadé fait figure de rareté et les marques d'approbations émanant de la critique dramatique professionnelle ne s'énoncent jamais sans réserve. Car si Déadé ne cherche manifestement pas à mettre l'accent sur l'écart entre le genre grammatical (masculin) du substantif « chorégraphe » et le sexe (féminin) de « Mme Cerrito », tel n'est pas le cas des deux autres journalistes qui la désignent à dessein comme « le chorégraphe³⁹ », soulignant ainsi le caractère insolite – voire transgressif – de sa position professionnelle. Dans les autres critiques, les journalistes emploient la « description⁴⁰ » au détriment de l'usage du substantif « chorégraphe » ou de l'expression « maître de ballet », en sorte que Cerrito « compose⁴¹ », « règle⁴² », « invente⁴³ », « conçoit⁴⁴ », « dessine⁴⁵ », « met en scène⁴⁶ », « arrange⁴⁷ » la chorégraphie pour exercer, en somme, ses compétences sans jouir du titre attaché à sa fonction professionnelle. Fanny Cerrito ne peut en définitive se prévaloir d'une filiation illustre en chorégraphie féminine parce que l'œuvre de sa prédécesseuse Thérèse Elssler est restée dans les mémoires comme un échec patent. C'est que, pour une femme, la composition n'est pas perçue comme un acte essentiel de la trajectoire professionnelle mais accidentel, fruit d'un appétit de pouvoir incompatible avec son sexe.

Un succès en forme de cache-sexe

- 10 À l'exception du *Follet* et de *La Sylphide*, les organes de presse spécialisés dans la mode procèdent à des effets de censure visant à détourner l'attention des lectrices du sexe de la chorégraphe. Les entrefilets critiques soulignent à l'exemple d'Achille Laurent, dans *Psyché*, combien l'œuvre « a obtenu un beau succès⁴⁸ » dont Adolphe de Bragelonne, du *Moniteur de la mode*, n'hésite pas prédire qu'il est le plus « sûr garant de sa longévité⁴⁹ » dans la programmation de l'Opéra. Cet intérêt pour un ballet dont on se garde bien de nommer la chorégraphe ou d'en commenter les compétences en des termes précis, perdure jusqu'à la fin du mois de juin 1854. Le chroniqueur du *Petit courrier des dames* assure ainsi aux lectrices, à l'issue des six premières représentations, que *Gemma* est « une des plus gracieuses œuvres chorégraphiques qu'il nous ait été donné d'applaudir depuis longtemps⁵⁰ » tandis qu'Achille Laurent, deux semaines plus tard, leur confirme que « le succès du nouveau ballet se consolide de plus en plus⁵¹ ». À en croire Pierre-Ange Fiorentino, Cerrito recueille d'ailleurs les fruits symboliques de ce succès puisqu'elle « a été rappelée comme chorégraphe et comme danseuse⁵² » à la fin de la première représentation. De fait, l'examen des recettes pour chaque représentation montre que *Gemma* connaît une réussite honorable au cours des mois de mai et juin 1854 : la recette moyenne s'élève à 5692,3 francs par soirée, soit un montant équivalent à celle que génèrent les autres ballets importants du répertoire que sont *Orfa*, *Jovita* ou *La Vivandière*⁵³. Mais si sa légitimité à composer un ballet semble avoir recueilli l'approbation des spectateurs *in situ*, elle demeure, dans la majorité des journaux féminins, placée sous le sceau d'un silence prudent. L'effacement de l'identité professionnelle de Cerrito au profit d'une profusion de formules générales sur le succès de l'œuvre montre que cette presse,

très prescriptive, répugne à présenter aux lectrices l'action créatrice d'une danseuse comme exemplaire. Conserver le silence s'avère d'autant plus nécessaire que le contenu de la collaboration entre Théophile Gautier et Fanny Cerrito suscite de nombreuses questions.

Cerrito, vedette capricieuse

- 11 Les feuilletonistes œuvrant dans la presse quotidienne généraliste ou dans les journaux satiriques, conscients de s'adresser à un lectorat majoritairement masculin, n'hésitent pas à placer au cœur de leurs critiques les problèmes – réels ou imaginaires – que posent le sexe de la chorégraphe dans la production de *Gemma*. Les discours sont centrés sur la relation de pouvoir entre le librettiste et la chorégraphe. Chacun y va de son interprétation ou de son anecdote sur les coulisses de la conception de l'œuvre. Taxile Delord, du *Charivari*, ouvre le bal le 2 juin dans une critique où Fanny Cerrito est représentée telle une vedette capricieuse qui souhaite « pour sa rentrée se passer la fantaisie de jouer un rôle dramatique⁵⁴ ». À cette fin, elle « s'est donc adressée à M. Théophile Gautier pour lui composer un personnage de haute poésie » avec le projet, précise le journaliste en une antiphrase ironique, de recueillir « la gloire légitime de la composition des pas⁵⁵ ». Selon Delord, ces « caprices sont assez fréquents chez les artistes [dramatiques] d'aujourd'hui⁵⁶ », une opinion que partage Jules Janin dans un feuilleton virulent où Fanny Cerrito est derechef campée dans le rôle de l'interprète « qui veut posséder un ballet nouveau » et « appelle à son aide » Gautier, « bel esprit ingénieux et complaisant qui l'écoute et consent à la suivre⁵⁷ ».
- 12 Dans le cas de Janin, la chorégraphe endosse le stéréotype traditionnel de l'intrigante dont la puissance séductrice et occulte contrevient à l'expression du pouvoir créatif du librettiste. Son feuilleton, d'abord axé sur la critique récurrente – et ancienne – du vedettariat en tant que système de production d'œuvres chorégraphiques standardisées⁵⁸ devient ensuite le prétexte d'un dialogue imaginaire entre la danseuse et le librettiste long de plusieurs colonnes. Révolté que « chaque danseuse [apporte] dans son bagage bariolé une suite de pas tout faits, de poses arrêtées à l'avance⁵⁹ », Janin dénonce l'injuste condition faite au librettiste, esclave d'un système qu'incarne la personne de Cerrito. Celle-ci reçoit le poète dans le foyer de l'Opéra tel un boudoir Régence et, sous couvert de plaisant badinage, lui impose la réalisation « d'un ballet brillant qui n'est pourtant autre qu'une succession de lieux communs dramatiques⁶⁰ ». Janin chante ici la plainte du librettiste mal aimé, contraint à la « tâche horrible » d'« obéir à des poses préconçues » et « de se mettre au service [...] de ces visions qui ne viennent pas de son cerveau⁶¹ ». Coupable d'asservir la littérature française à un art chorégraphique « *extra muros*⁶² » – c'est-à-dire italien –, la danseuse est en outre attaquée à cause de sa nationalité étrangère. Delaforest, qui officie au sein de la catholique *Gazette de France*, fonde lui aussi son argumentation sur des critères esthétiques qui servent une représentation nationaliste de la danse théâtrale : la disqualification de la chorégraphe s'opère à travers la dénonciation d'une danse italienne inférieure à la française en ce qu'elle valoriserait le spectaculaire et exalterait la chair au détriment de l'élévation⁶³.
- 13 Pierre-Ange Fiorentino, compatriote de la chorégraphe et ancien ami de sa famille⁶⁴, signe pour sa part dans le *Constitutionnel* un feuilleton où il tente maladroitement de concilier le respect que Cerrito lui inspire et ses propres préjugés à l'encontre de la création féminine. Trois jours plus tôt, le 7 juin, il rappelait à ses lecteurs du *Moniteur universel* que

Gautier « n'avait pas affaire cette fois à un collaborateur ordinaire⁶⁵ » pour expliquer les incohérences du ballet : en effet, « fasciné et charmé, en quelque sorte, comme Gemma, son héroïne, [Gautier] n'était pas complètement maître de sa volonté en écrivant ce ballet⁶⁶ ». Le discours de Fiorentino, centré comme celui de ses collègues sur la critique du spectaculaire et du vedettariat⁶⁷, se singularise cependant par une bienveillance teintée de paternalisme. Il consacre cinq colonnes de son feuilleton du *Constitutionnel* à défendre Cerrito contre les mauvaises pratiques de la direction de l'Opéra, suspectée d'entraver la carrière de la danseuse. Mais en tentant de la justifier, il renforce son assignation au statut d'interprète. Ainsi, Fanny Cerrito devient chorégraphe pour répondre aux contingences d'une carrière en perte de vitesse :

« Maintenant, pourquoi M^{me} Cerrito a-t-elle voulu régler ses pas elle-même et mettre en scène son ballet ? Est-il vrai, comme je l'ai entendu dire au foyer, que, depuis le départ de Saint-Léon, aucun chorégraphe ne lui inspire assez de confiance ? Ou bien aurait-elle la faiblesse de lâcher la proie pour l'ombre, et de préférer des succès réels au vain titre de bas bleu en chorégraphie ? Je gagerais qu'aucun de ces motifs n'est entré dans la détermination de l'illustre danseuse. Mais elle a craint peut-être qu'on ne lui proposât des ballets dont elle ne voulait à aucun prix. [...] ce qu'il lui fallait, c'était un rôle de mime, un rôle où elle pût trembler, pâlir, frissonner, s'agiter, se débattre, se montrer, en un mot, aussi grande tragédienne qu'elle est danseuse aimable et séduisante⁶⁸. »

- 14 Ce refus de la reconnaissance publique due à la chorégraphe se manifeste alors par le rappel à la loi sociale qui assigne aux femmes le rôle d'éternelles mineures, vouées à une vie d'épouse dans l'espace privé et tenues à l'écart de toute publicité. Comme les femmes auteurs de son temps dont l'activité se trouve condamnée à travers le type du « bas-bleu »⁶⁹, la chorégraphe est fustigée en ce qu'elle transgresse les normes de genre. À Cerrito l'impudente qui chercherait, par l'irruption de son activité chorégraphique présente à « faire oublier M. Saint-Léon en composant à son tour des ouvrages chorégraphiques », le journaliste de *La Patrie* oppose que son rôle « est de plaire » aux spectateurs, concluant son paragraphe par une injonction directement adressée à la vedette : « gardez-le le plus longtemps que vous pourrez, et soyez satisfaite⁷⁰ ». La référence implicite à la sujétion juridique de la femme dans la vie conjugale et à son infériorité intellectuelle comparativement à l'homme va de concert sous la plume du chroniqueur du *Follet* : « La mise en scène de ce ballet est magnifique et parfaitement combinée, on l'attribue à Mme Cerrito Saint-Léon. Si cela est vrai, cette charmante artiste s'en est tirée avec talent, avec bonheur ; elle a su mettre à profit les excellents enseignements de son mari⁷¹. »

De l'absence d'originalité au plagiat, il n'y a qu'un pas

- 15 Comme on voit, même lorsque l'appréciation esthétique est positive, Fanny Cerrito se trouve dépossédée de sa singularité à une époque où cette qualité s'impose comme indispensable à la définition de l'identité d'artiste⁷². L'originalité de la composition est le critère le plus valorisé dans la critique dramatique qui recherche constamment des « effets neufs », de « l'invention », l'expression d'une « imagination » échappant à toute tentative d'imitation⁷³. Ce critère est d'autant plus promu que la standardisation des spectacles crée une lassitude, ici dénoncée avec d'autant plus de sévérité qu'elle est le fait d'une femme⁷⁴. Du bout des lèvres, Taxile Delord condescend à admettre que le pas de la valse magnétique est original mais s'empresse d'ajouter que « Mme Fanny Cerrito le rend à merveille⁷⁵ », laissant entendre combien elle excelle davantage dans l'interprétation de

sa propre œuvre plutôt que dans sa conception. De même Jouvin, du *Figaro*, loue « des pas harmonieusement dessinés » mais reproche à Cerrito une « scène du miroir [qui] n'est pas neuve⁷⁶ » en sorte que la caractérisation de Cerrito-chorégraphe échappe définitivement au modèle romantique du génie pour être rattachée à la sphère de la reproduction des modèles établis. Soulignons que la disqualification de la composition féminine à travers l'invocation de la distinction entre création et exécution transcende, dans le cas de *Gemma*, les lignes de fractures politiques et se donne à lire indépendamment du type de presse consulté, qu'il s'agisse de quotidiens généralistes, de journaux de modes, de périodiques satiriques ou spécialisés dans l'actualité musicale. Le critique anonyme de la *Revue et gazette musicale de Paris* rejoint en effet ses collègues pour rappeler que le talent de Cerrito ne peut être fondé que sur sa capacité à incarner en scène le sujet imaginé par Gautier. Aussi le vedettariat, d'ordinaire tant décrié, peut servir de justification à une représentation traditionnelle de la division sexuée du travail :

« Le ballet nouveau se sent de sa double origine : il y a du poète dans l'idée et de la femme dans la forme. Fanny Cerrito a prodigué dans les ensembles, dans les masses, les combinaisons élégantes, les perspectives variées. Quelquefois elle a inventé, quelquefois elle s'est souvenue⁷⁷. »

- 16 Comme Thérèse Elssler en son temps, Cerrito n'échappe pas au soupçon. Car non contents de renvoyer systématiquement la chorégraphe à son statut de vedette, les feuilletonistes disqualifient son œuvre en agitant le chiffon rouge du plagiat. Julien Lemer s'engouffre ainsi dans la brèche creusée par les feuilletonistes qui voient en *Gemma* une réplique d'œuvres composées par Jules Perrot ou Arthur Saint-Léon :

« Si l'action [de Gautier] n'est pas excessivement neuve, la partie chorégraphique n'offre guère plus d'originalité. Madame Cerrito, qui a vu et dansé beaucoup de ballets, s'est beaucoup souvenue, peut-être involontairement ; convenons du reste qu'elle a arrangé et surtout exécuté ses réminiscences avec beaucoup de grâce⁷⁸. »

L'attaque n'est pas nouvelle. Déjà, en 1841, l'*Indépendant*, périodique spécialisé dans l'actualité théâtrale, publiait une biographie de Carlotta Grisi dans laquelle Cerrito était présentée telle une intrigante s'appropriant indument le style de danse imaginé par Perrot – une supercherie prétendument démasquée par le public milanais « qui reconnut en lui le créateur, et dans Mlle Cerito (sic) la copiste⁷⁹ ». Treize ans plus tard, l'accusation de plagiat est énoncée sous la forme d'une antiphrase mais sa portée n'en est que plus grande puisque huit journalistes déclarent retrouver dans la chorégraphie de *Gemma* de fortes similitudes avec celles du *Violon du diable*, *Stella* ou *Les Contrebandiers*, *La Fille de marbre*, *Le Délire d'un peintre* ou même avec la valse que Jean Coralli composa pour le *Faust* joué par Frédéric Lemaître en 1828⁸⁰. Le maniement de l'ironie constitue le procédé le plus communément partagé par les feuilletonistes, qu'ils officient dans les quotidiens généralistes ou dans la presse à vocation satirique – ainsi Taxile Delord fustigeant Fanny Cerrito qui s'érigerait en « savant chorégraphe⁸¹ » du fait de sa simple prétention à composer un ballet. Quelques mois plus tôt Joseph Mazilier avait certes fait les frais des plaisanteries de la critique suite à la création d'*Aelia et Mysis*⁸², mais à la différence que Mazilier était brocardé pour avoir prétendu au statut d'homme de lettres tandis que les compétences de Cerrito se trouvent ici disqualifiées à cause de son sexe.

Cerrito contestée

- 17 L'auctorialité de Cerrito sur la chorégraphie ayant été battue en brèche, il ne manquait plus qu'une remise en cause de son autorité sur le corps de ballet pour que le tableau de

son incompetence s'avère complet. C'est Fiorentino qui lui assène le coup de grâce. Le journaliste livre aux lecteurs une représentation misérabiliste de la chorégraphe incapable d'exercer un pouvoir de commandement sur l'esprit et les corps des interprètes :

« On arrive aux répétitions, et ici commence pour cette pauvre M^{me} Cerrito une série de tribulations, de mécomptes, d'épreuves, de fatigues et de dégoûts dont on n'a point idée quand on n'a pas vu mettre en scène un ballet. L'autorité de cette nouvelle maîtresse fut vivement contestée. Ce bâton de chorégraphe, tombé en quenouille, n'inspirait que l'aversion, le dédain, l'insubordination, la révolte, les quolibets les plus déplacés, les railleries les plus amères. [...] On faisait recommencer vingt fois la même pose [...] pour faire enrager la metteuse en scène⁸³. »

- 18 L'indiscrétion de Fiorentino nous intéresse en ce qu'elle trace les contours des pratiques et des représentations normatives du maître de ballet au mitan du siècle. Elle souligne, en creux, combien ses fonctions au sein de l'entreprise théâtrale relèvent non seulement d'opérations intellectuelles nécessaires à la conception d'une œuvre mais également de la direction d'un corps de ballet, surtout lorsque vient l'heure de réaliser les choix de mise en scène. Sa fonction de commandement est symbolisée par le port d'un bâton, utile pour frapper la mesure, imposer le silence ou orienter les groupes d'interprètes lors des répétitions⁸⁴. En ce sens, le maître de ballet détient des pouvoirs de police qui assurent le bon fonctionnement de la vie collective durant les répétitions. Or, sous la plume de Fiorentino, la métaphore politique d'un corps de ballet identifié aux sujets d'un royaume érige implicitement le maître au rang de monarque de droit divin. Ainsi l'accession de Cerrito au statut de « maîtresse » fait « tomber le bâton en quenouille » pour signifier qu'elle interrompt la transmission patrilinéaire de cette fonction professionnelle, lui faisant ainsi perdre « de sa force et de sa valeur⁸⁵ ». Ici, ce n'est donc pas tant l'incompétence technique ni même « artistique » de Cerrito qui est mise en cause plutôt que son absence de légitimité et son incapacité essentielle, justifiées par son sexe, à asseoir une autorité sur le corps de ballet. Car, par ailleurs, Fiorentino lui reconnaît l'exercice de ses qualités de « metteuse en scène », une compétence que les feuilletonistes exigent des chorégraphes de l'Opéra au milieu du XIX^e siècle. Mais l'usage de cette désignation comme celle, très péjorative et sexuellement connotée, de « maîtresse » révèlent clairement la volonté de Fiorentino de déclasser la chorégraphe socialement comme professionnellement.

Épilogue

- 19 Théophile Gautier répond à toutes ces critiques dans son propre feuilleton du 13 juin. Mais en vain. Il aura beau distiller, au fil de son article des qualificatifs conférant à Cerrito l'autorité, la force d'âme et l'énergie d'un « chorégraphe⁸⁶ », sa stratégie discursive ne fait que renforcer le statut d'exception à son sexe⁸⁷ assigné à Cerrito – comme ce fut d'ailleurs le cas de la grande majorité des créatrices de son époque. Nonobstant la réception positive dont l'œuvre est l'objet parmi les *dilettanti* de l'Opéra, il y a fort à parier que les discours disqualifiants émis à l'encontre de Cerrito aient constitué un facteur déterminant dans l'infléchissement de sa carrière à l'Opéra. La programmation du théâtre, toujours subordonnée à l'actualité de la création lyrique, offre à la direction l'occasion idéale pour justifier le retrait anticipé de cette œuvre controversée après la sixième représentation du 14 juin. Le départ prochain de Sophie Cruvelli pour Londres

« fait suspendre provisoirement le gracieux ballet⁸⁸ ». La relâche inopinée du théâtre durant l'été, suite à l'intégration du théâtre dans la Liste civile du ministère de l'Intérieur pour parer au déficit chronique de son budget⁸⁹, reporte cependant les futures représentations de *Gemma* au début du mois de septembre. Les répétitions du ballet sont alors placées sous la responsabilité d'un nouveau « chorégraphe⁹⁰ », un certain M. Châtillon, et l'œuvre est représentée le 8 septembre 1854, Cerrito assurant toujours le premier rôle. Les répétitions reprennent ensuite le 10 novembre dans la perspective d'une série de représentations à partir du 13, mais elles n'auront jamais lieu pour des raisons qui demeurent encore non élucidées⁹¹.

- 20 Si ces projets de remises à la scène confirment que la direction du théâtre est loin de considérer la création de *Gemma* comme un « fiasco » esthétique et financier, la nomination de M. Châtillon pour diriger le corps de ballet à la rentrée de septembre 1854 suggère néanmoins que Cerrito fait l'expérience d'obstacles institutionnels, de rapports de pouvoir et de pressions au sein de l'entreprise théâtrale que l'analyse des comptes rendus critiques ne nous permet hélas pas de retracer. En ce sens, on ne peut qu'être frappé de constater combien l'historiographie de *Gemma*, fondée sur la certitude de l'incompétence de sa chorégraphe, est l'héritière des discours émis durant les quatre semaines qui suivent la première représentation du ballet – et dont nous avons montré qu'ils ne reflètent pas le succès public du spectacle.
- 21 À ce jour, faute de sources qui nous livrent le point de vue de la chorégraphe et son vécu des événements, on peut juste imaginer son isolement, l'humiliation qui est probablement la sienne lorsqu'elle fait l'expérience de cette régression statutaire au rang d'interprète en septembre 1854. Cerrito se trouve, pendant l'hiver 1854-1855, confrontée à une impasse : elle ne dispose plus d'une légitimité suffisante pour composer un nouveau ballet de son propre chef et s'avère dépourvue de tout lien avec un chorégraphe qui lui permettrait d'incarner le rôle principal dans une nouvelle création, si bien qu'après quelques apparitions remarquées dans la reprise de *La Muette de Portici*⁹², elle négocie son départ de l'Opéra.

BIBLIOGRAPHIE

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.

Binney Edwin 3rd, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965.

Brunet François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernités », 2010.

CELI Claudia, « Ballets Performed in Rome from 1845 to 1855 at the Teatro di Apollo and Teatro Argentina », in Garafola Lynn, *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*, Hanover, London, Wesleyan University Press, 1997, pp. 253-257.

- CERVELLATI Elena, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007.
- DERMENJIAN Geneviève, GUILHAUMOU Jacques, LAPIED Martine (dir.), *Femmes entre ombres et lumière : recherches sur la visibilité sociale, XVIe-XXe siècles*, Paris, Éditions Publisud, 2000.
- GAUTIER Théophile, *Correspondance générale, 1854-1857*, t. 6, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Paris, Librairie Droz, 1991.
- GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes - Section III - Théâtre et ballets*, Édition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Champion, 2003.
- GUEST Ivor, *Fanny Cerrito, the life of a romantic ballerina*, London, Dance Books, 1972.
- Leroy Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- LONCLE Stéphanie, *Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848)*, thèse de doctorat, Études théâtrales, sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest-Nanterre, 2010, 2 volumes.
- MARQUIÉ Hélène, « Du notateur à l'auteur : chorégraphe au XIXe siècle », in GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012, pp. 77-88.
- MORTIER Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
- PLANTÉ Christine, « Femmes exceptionnelles : Des exceptions pour quelle règle ? », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, « Le genre de l'histoire », 1988, pp. 90-111.
- REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- REY Alain, « Le nom d'artiste », *Romantisme*, n° 55, 1987, pp. 5-22.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications*, n° 64, 1997, pp. 89-115.
- YON Jean-Claude, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle, un pari économique », in MARSEILLE Jacques, EVENO Patrick (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, Actes du colloque en Sorbonne, Décembre 2001, Paris, ADHE, 2002, pp. 421-429.
- YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Les Mots de l'histoire des femmes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

NOTES

1. BINNEY Edwin 3rd, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965 ; GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes - Section III - Théâtre et ballets*, Édition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Champion, 2003 ; CERVELLATI Elena, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007 ; BRUNET François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Champion, 2010.

2. Sur la notion d'invisibilité, voir DERMENJIAN Geneviève, GUILHAUMOU Jacques, LAPIED Martine (dir.), *Femmes entre ombres et lumière : recherches sur la visibilité sociale, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions Publisud, 2000, pp. 15-21.
3. GUEST Ivor, *Fanny Cerrito, the life of a romantic ballerina*, London, Dance Books, 1972 (1^{ère} édition 1956), pp. 142-143.
4. BINNEY Edwin 3rd, *op. cit.*, pp. 185-204.
5. GAUTIER Théophile, *op. cit.*, p. 55.
6. Académie Impériale de Musique. 25 avril 1854. *Gemma ballet en deux actes*, AN, F¹⁸ 670, ms, 19 p. ; procès verbal de censure in 1854. Opéra. Procès verbaux, AN, F²¹ 969, ms, 11 mai 1854, 1 p.
7. GAUTIER Théophile, *Gemma, ballet en deux actes et cinq tableaux*, livret de M. Théophile Gautier, musique de M. le comte Gabrielli, chorégraphie de M^{me} Cerrito, représenté pour la première fois, à l'Académie Impériale de Musique, le 31 mai 1854, Paris, Michel Lévy frères, 1854, 20 p., et GAUTIER Théophile, *Théâtre, mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1872, pp. 441-456.
8. Dossier d'artiste « Fanny Cerrito », in *Personnel. Dossiers individuels du personnel du chant et de la danse*, AN, AJ¹³ 193.
9. GAUTIER Théophile, *Correspondance générale, 1854-1857*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Paris, Librairie Droz, 1991, t. 6.
10. Archives de l'Opéra. Régie. *Journal de Régie*. Première série, Bibliothèque-musée de l'Opéra (BMO), RE-6, ms, 1854, n. p.
11. GUEST Ivor, *op. cit.*, p. 16.
12. CERRITO Fanny, *Amor's Zögling. Anacreontisches Tanz-Divertissement in 2 Tableaux. Die Musik ist von verschiedenen Meistern*, Wien, Ullrich, 1841, n. p.
13. ANON., « Théâtres de Londres », *Le Ménestrel*, 29 mai 1842, n. p. ; ANON., *Journal des théâtres*, 14 avril 1844, p. 3 et ANON., « Paris, 8 juin 1844 », *Revue de Paris*, 8 juin 1844, tome 1, n° 16, n. p.
14. CERRITO Fanny, *L'Allieva di Amore, soggetto fantastico divertimento danzante diviso un tre quadri composto e diretto da madamigella Fanny Cerrito da rappresentarsi nel Teatro Alibert*, Roma, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, ca 1843, 11 p.
15. CERRITO Fanny, *Il Lago delle fate, ossia La fata ed il cavaliere, ballo fantastico diviso in quattro parti, da rappresentarsi nel teatro Alibert l'autunno del 1843, composto dalla signora Fanny Cerrito*, Roma, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, ca 1843, 17 p.
16. LUMLEY Benjamin, *Reminiscences of the Opera. By Benjamin Lumley, twenty years director of Her Majesty's Theatre*, London, Hurst and Blackett, 1864, p. 113.
17. CELI Claudia, « Ballets Performed in Rome from 1845 to 1855 at the Teatro di Apollo and Teatro Argentina », in GARAFOLA Lynn, *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*, Hanover, London, Wesleyan University Press, 1997, p. 253.
18. GUEST Ivor, *op. cit.*, pp. 39 ; 42-43 ; 45 ; 72-73 ; 92.
19. DE LA CHIESA DI BENEVELLO Cesare, *Azioni coreografiche colle illustrazione delle principali scene che vi corrispondo, precedute dalla proposta d'alcune reforme nei moderni teatri*, Torino, G. Pourba e com p., 1841, 81 p. L'exemplaire ayant appartenu à Fanny Cerrito est conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra.
20. GUEST Ivor, *op. cit.*, p. 119.
21. PONTMARTIN A. de, « Revue littéraire. – L'académie. – Les livres. – Les théâtres », *Revue des deux mondes*, 31 janvier 1849, p. 492, expression reprise dans sa « Revue Littéraire. – Le théâtre et les livres », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1850, p. 159.
22. *Pâquerette*, ballet pantomime en trois actes et cinq tableaux, chorégraphie d'Arthur Saint-Léon, livret de Théophile Gautier, partition de François Benoist, création à l'Opéra le 15 janvier 1851.
23. COMMERSON, « Théâtres », *Le Tintamarre*, 23 février 1851, p. 6.
24. GUEST Ivor, *op. cit.*, p. 139.

25. LEROY Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 259.
26. Saint-Léon s'appuie sur la notoriété de sa femme pour négocier le contrat de 1847 et leur rémunération commune est notée dans les registres comptables au nom de Cerrito. Saint-Léon doit attendre juillet 1851 pour négocier un contrat d'engagement indépendant de son épouse ; voir État matrice. Personnel de l'année théâtrale 1848-1849, BMO, PE 4 (695) 1844-1849, p. 69 ; Théâtre de la Nation. État du personnel des artistes et employés. Octobre 1848, dans Personnel. États généraux, AN, AJ¹³ 190, I ; dossier d'artiste « Arthur Saint-Léon », contrat d'engagement du 21 juillet 1851, AN, AJ¹³ 195.
27. Voir le dossier d'artiste de Saint-Léon déjà cité : contrat d'engagement du 21 juillet 1851 et lettre de Saint-Léon adressée à M. Leroy du 20 décembre [1852], AN, AJ¹³ 195.
28. « Lundi 9 janvier. Représentation », Archives de l'Opéra, *op. cit.*, n. p. ; *Orfa*, ballet-pantomime en deux actes de Joseph Mazilier, livret d'Henry Trianon et partition d'Adolphe Adam, création à l'Opéra le 29 décembre 1852.
29. « Jeudi 12 janvier. Répétitions », *Ibid.*, n. p.
30. « Samedi 27 mai. Répétitions », *Ibid.*, n. p.
31. LAURENT Achille, « Revue théâtrale », *Psyché*, 1^{er} mai 1854, p. 74.
32. Lettre de Théophile Gautier adressée à Michel Levy dans GAUTIER Théophile, *op. cit.*, t. 6, p. 34.
33. BINNEY Edwin 3rd, *op. cit.*, p. 190. *La Fronde*, opéra en cinq actes, livret d'Auguste Maquet et Jules Lacroix, musique de Louis Niedermeyer, création à l'Opéra le 2 mai 1853.
34. *La Volière, ou les Oiseaux de Boccace*, ballet en un acte de Thérèse Elssler, livret d'Eugène Scribe, partition de Casimir Gide, création à l'Opéra le 5 mai 1838.
35. Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, Paris, Agents généraux M. Amédée Guyot - M. Léonce Peragallo, 1863, p. 155.
36. Aucune affiche de Gemma n'étant archivée, on se fonde ici sur des sources textuelles : DELORD Taxile, « Grand-Opéra », *Le Charivari*, 2 juin 1854, n. p. ; ROVRAY A. de, « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, p. 610 ; BOIGNE Charles de, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, pp. 347-348.
37. DEADDÉ Y., « Premières représentations. Académie Impériale de Musique », *Revue et gazette des théâtres*, 1^{er} juin 1854, n. p.
38. Article reproduit anonymement dans le *Petit courrier des dames*, samedi 10 juin 1854, t. LXIII, n. p.
39. DELORD Taxile, « Grand-Opéra », *Le Charivari*, 2 juin 1854, n. p. ; JOUVIN B., « Théâtres », *Le Figaro*, 4 juin 1854, n. p.
40. BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 116-117.
41. GAUTIER Théophile, « Feuilleton de La Presse du 13 juin 1854 », *La Presse*, 13 juin 1854, n. p.
42. ANON., « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, 4 juin 1854, n. p. ; MONNIER Albert, « Théâtres », *Journal pour rire*, 10 juin 1854, p. 6 ; BUSONI Philippe, « Courrier de Paris », *L'illustration, journal universel*, 10 juin 1854, p. 355 ; GAUTIER Théophile, *op. cit.*, n. p. ; CHAROLAIS Louis de, « Quinzaine dramatique », *Le causeur universel*, 16 juin 1854, p. 6. ; E., « Chronique musicale », *L'Athenaeum français*, 24 juin 1854, p. 583 ; CALONNE Alphonse de, « Théâtres », *Revue contemporaine*, t. XIV, juin 1854, p. 148.
43. GAUTIER Théophile, *op. cit.*, n. p.
44. LOVY Jules, « Académie Impériale de Musique », *Le Ménestrel*, 4 juin 1854, p. 1.
45. R., « Académie Impériale de Musique », *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 juin 1854, p. 181 ; GAUTIER Théophile, *op. cit.*, n. p.

46. ANON., « Théâtres. – Académie Impériale de Musique », *Le follet*, 11 juin 1854, p. 191 ; RAINCELIN DE SERGY, « Panorama de Paris. – Théâtres », *Le Mercure parisien*, 1^{er}-10 juin 1854, p. 77.
47. ROVRAY A. de, *op. cit.*, p. 610.
48. LAURENT Achille, « Revue théâtrale », *Psyché*, 1^{er} juin 1854, p. 88.
49. BRAGELONNE A. de, « Bulletin des théâtres », *Le moniteur de la mode*, juin 1854, p. 84.
50. ANON., « Théâtres », *Petit courrier des dames*, 17 juin 1854, n. p.
51. LAURENT Achille, « Revue théâtrale », *Psyché*, 1^{er} juillet 1854, p. 103.
52. ROVRAY A. de, *op. cit.*, p. 610.
53. Les recettes moyennes par soirée des ballets les plus joués durant l'année 1854 sont les suivantes : 5 046,67 francs pour *Orfa* (4 représentations) ; 5 857,35 f. pour *La Vivandière* (8 représentations) ; 5 200,78 f. pour *Jovita* (12 représentations).
54. DELORD Taxile, *op. cit.*, n. p.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*
57. JANIN Jules, « Feuilleton du Journal des débats du 12 juin 1854 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 juin 1854, n. p.
58. Sur les précédentes diatribes de Janin contre le vedettariat, voir le *Journal des débats* des 25 février 1850 et 20 janvier 1851.
59. JANIN Jules, *op. cit.*, n. p.
60. *Ibid.*
61. *Ibid.*
62. *Ibid.*
63. DELAFOREST A., « Revue Musicale », *Gazette de France*, 5 et 6 juin 1854, pp. 1-2.
64. GUEST Ivor, *op. cit.*, pp. 10-11.
65. ROVRAY A. de, *op. cit.*, p. 610.
66. *Ibid.*
67. ROVRAY A. de, *op. cit.* ; FIORENTINO P. A., *op. cit.*
68. FIORENTINO P. A., *op. cit.*
69. REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 54.
70. BASSET A., « Revue musicale », *La Patrie*, 7 juin 1854, n. p., cité par BINNEY Edwin 3rd, *op. cit.*, p. 197.
71. ANON., « Théâtres. – Académie Impériale de Musique », *Le Follet*, 11 juin 1854, p. 191 (Nous soulignons).
72. REY Alain, « Le nom d'artiste », *Romantisme*, n° 55, 1987, p. 8.
73. Sur le rôle joué par l'imagination et l'originalité dans la définition de l'art, voir BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 ; MORTIER Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982 et SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression », *Communications*, 64, 1997, p. 96. Pour une analyse historique défendant l'idée que le ballet n'est pas considéré comme un art au XIX^e siècle, voir, MARQUIÉ Hélène, « Du notateur à l'auteur : chorégraphe au XIX^e siècle », in GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste XV^e-XXI^e siècles*, Paris, Hermann, 2012, pp. 80-83.
74. La critique de la standardisation est loin d'être spécifique au ballet, elle concerne le théâtre chanté et récité ou la littérature dite « industrielle » ; voir YON Jean-Claude, « Monter une pièce de théâtre au XIX^e siècle, un pari économique », in MARSEILLE Jacques, EVENO Patrick (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Actes du colloque en Sorbonne, Décembre 2001, Paris, ADHE, 2002, pp. 421-429. Pour une synthèse sur le théâtre comme industrie et les débats concernant sa libéralisation, consulter LONCLE Stéphanie, *Libéralisme et théâtre*.

Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848), thèse de doctorat, Études théâtrales, sous la direction de Christian Biet, université Paris Ouest-Nanterre, 2010, 2 volumes.

75. DELORD Taxile, *op. cit.* ; RAINCELIN DE SERGY, *op. cit.*
76. JOUVIN B., « Théâtres », *Le Figaro*, 4 juin 1854, n° 10, n. p.
77. R., *op. cit.*, p. 181.
78. LEMER Julien, « Théâtres », *La Sylphide*, 10 juin 1854, p. 253. Concernant *op. cit.*, p. 1 ; FIORENTINO P. A., *op. cit.* ; JANIN Jules, *op. cit.* ; CALONNE Alphonse de, *op. cit.*, p. 148 ; BRAGELONNE A. de, *op. cit.*
79. LA BOULLAYE Ferdinand de, « Notices biographiques. M^{me} Carlotta Grisi (Perrot). (De l'Académie royale de Musique.) », *L'Indépendant*, 11 juillet 1841, p. 1.
80. *La Fille de marbre*, ballet-pantomime en deux actes d'Arthur Saint-Léon, musique de Cesare Pugni, création à l'Opéra le 20 octobre 1847 ; *Le Violon du diable*, ballet fantastique en deux actes et quatre tableaux d'Arthur Saint-Léon, musique de Cesare Pugni, création à l'Opéra le 19 janvier 1849 ; *Stella ou Les contrebandiers*, ballet-pantomime en deux actes d'Arthur Saint-Léon, musique de Cesare Pugni, création à l'Opéra le 22 février 1850 ; *Le Délire d'un peintre*, ballet de Jules Perrot, musique de Cesare Pugni, création au Her's Majesty Theatre de Londres le 3 août 1843. *Faust*, drame en trois actes d'Anthony Béraud, Jean-Toussaint Merle et Charles Nodier d'après Goethe, chorégraphies de Jean Coralli, création le 20 octobre 1828 au Théâtre de la Porte Saint-Martin.
81. DELORD Taxile, « Grand-Opéra », *Le Charivari*, 2 juin 1854, n. p. ; JOUVIN B., *op. cit.*
82. *Aelia et Mysis*, ou *L'Atellane*, ballet-pantomime en deux actes de Joseph Mazilier, musique d'Henri Potier, création à l'Opéra le 21 septembre 1853.
83. *Ibid.*
84. L'usage d'un bâton par le maître de ballet est attesté à l'Opéra au moins depuis la Seconde Restauration, voir, JOUY Etienne de, *L'Hermite de la Guiane, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet, t. II, 1817, p. 186.
85. ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Les Mots de l'histoire des femmes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 87.
86. *Ibid.* A noter que Gautier emploie l'article défini pour désigner Cerrito : « le » chorégraphe.
87. PLANTÉ Christine, « Femmes exceptionnelles : Des exceptions pour quelle règle ? », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988, pp. 90-111.
88. DEADDÉ Y., « Théâtres de Paris. Académie impériale de Musique », *Revue et gazette des théâtres*, 18 juin 1854, n. p.
89. YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, pp. 95-97.
90. « Mardi 5 septembre. Répétitions », *Archives de l'Opéra...*, *op. cit.*, n. p.
91. Voir « Mardi 5 septembre. Répétitions », « Jeudi 7 septembre. Répétitions », « Vendredi 8 septembre. Représentation », « Vendredi 10 novembre. Représentation », « Lundi 13 novembre. Représentation », *op. cit.*
92. *La Muette de Portici*, opéra en cinq actes de Daniel-François-Esprit Auber, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, chorégraphie de Jean-Louis Aumer, création à l'Opéra le 29 février 1828.

RÉSUMÉS

Dans le présent article, nous proposons d'étudier la réception critique de *Gemma*, ballet composé par Fanny Cerrito en 1854 pour l'Opéra de Paris, avec l'objectif de tracer les contours du statut professionnel concédé à Fanny Cerrito dans l'espace public parisien. On constate que le succès de *Gemma* auprès des spectateurs, pourtant décrit par l'ensemble de la critique dramatique, se trouve oblitéré par des discours disqualifiants qui mettent en doute la compétence professionnelle de la chorégraphe et privent celle-ci de son auctorialité sur la chorégraphie en lui assignant le statut d'interprète. La réception de *Gemma* montre, enfin, les effets des représentations discursives sur la carrière d'une artiste dont l'œuvre chorégraphique reste, à ce jour, encore trop méconnue des historiens.

This article examines the response to *Gemma*, a ballet composed by Fanny Cerrito in 1854 for the Paris Opera. It outlines how the choreographer's professional status was defined within the Parisian public sphere. Despite drama critics' documentation of the ballet's success, *Gemma* was excluded from the Paris Opera repertory because of other discourses disqualifying Cerrito's professional competence. The choreographer was thus deprived of the authorship of her own ballet and assigned instead the role of performer. *Gemma's* reception highlights how discursive representations impacted Cerrito's career, which remains neglected by dance historians.

INDEX

Mots-clés : ballet, Cerrito (Fanny), genre, réception

Keywords : gende

AUTEUR

VANNINA OLIVESI

Vannina Olivesi prépare, sous la direction d'Esteban Buch, un doctorat à l'École des hautes études en sciences sociales (Centre de recherches sur les arts et le langage - CRAL). Son projet de recherche doctoral porte sur la construction historique du genre et la professionnalisation de la danse théâtrale. Elle s'appuie sur le cas de l'Opéra de Paris pour montrer comment la danse devient, entre 1770 et 1850, une profession identifiée à la féminité. Depuis 2009, elle coanime le *Séminaire d'histoire culturelle de la danse* de l'Ehess.