



Rives méditerranéennes

30 | 2008
Le corps dénudé

La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850

Vannina Olivesi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rives/2373>

DOI : 10.4000/rives.2373

ISBN : 978-2-8218-0058-8

ISSN : 2119-4696

Éditeur

TELEMME - UMR 6570

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2008

Pagination : 93-100

ISSN : 2103-4001

Référence électronique

Vannina Olivesi, « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850 », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rives/2373> ; DOI : 10.4000/rives.2373

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850

Vannina Olivesi

- 1 Les représentations discursives et iconographiques qui associent la danse à la nudité du corps féminin, totale ou partielle, constituent un *topos* récurrent de la littérature et de l'art figuratif en Europe occidentale. Il suffit de penser aux traités contre les danses édités pendant la Contre-réforme ou à l'iconographie de Salomé pour s'en convaincre¹. Dans la première moitié du XIX^e siècle, le préjugé à l'encontre du corps dansant féminin, associé à la lascivité, à la dépravation morale et au geste incontrôlé, reste encore très vivace, notamment dans les discours médicaux et religieux². De ce point de vue, l'imaginaire romantique se situe dans la continuité des représentations traditionnelles de la corporalité des danseuses.
- 2 Le ballet dit « romantique » n'est en fait que le renouvellement esthétique d'un genre théâtral bien plus ancien, nommé « ballet-pantomime », et dont la dramaturgie repose essentiellement sur l'alternance de sections dansées et de sections mimées. Le ballet romantique donne à voir, à travers les codes dramaturgiques, chorégraphiques et musicaux qui lui sont propres, une représentation du monde centrée sur la thématique des rapports amoureux. Librettistes et chorégraphes élaborent des personnages types, placés au cœur d'une intrigue ayant pour fil conducteur leur parcours initiatique, sentimental et sexuel. La valorisation du sentiment amoureux individuel répond à une représentation « bourgeoise » des rapports sociaux de sexe où l'homogamie sociale fait force de loi. À cela, s'ajoute une description des normes de comportement qui codifient la rencontre amoureuse et imposent une stricte différenciation entre les sexes. La propension des chorégraphes à concentrer les effets visuels – à la fois sur le costume, la technique chorégraphique et les décors – va assurer le succès du ballet auprès d'un tout nouveau public bourgeois, fier de prendre sa place dans un théâtre autrefois réservé à l'aristocratie. Sous la Monarchie de Juillet, l'Opéra change de statut : il cesse de dépendre de la Maison du Roi et devient une entreprise privée sous la direction de Louis Véron. Ce

dernier, en homme d'affaire avisé, comprend bien les désirs de son public et fait de l'Opéra un des centres de la sociabilité et de la mondanité bourgeoise de Paris. De plus, il s'empresse de rouvrir les coulisses de l'Opéra aux abonnés, ces spectateurs très fortunés qui louent leur loge à l'année, favorisant ainsi les rencontres entre les danseuses et ceux qui deviendront peut-être leurs « protecteurs ». Dans ce contexte, on comprend aisément que la description du corps des danseuses dans la presse prenne une importance de tout premier plan, ainsi qu'un sens nouveau. La séparation définitive entre la scène et la salle confère au regard des spectateurs une acuité nouvelle. A l'image du héros romantique tiraillé entre ses désirs sexuels et le strict respect qu'il doit à la pudeur féminine, le spectateur de l'Opéra scrute sans cesse un corps féminin d'autant plus désirable qu'il sait pouvoir l'approcher dans le « foyer de la danse », pendant l'entracte. Les articles de presse qui rendent compte des spectacles chorégraphiques se signalent par une pléthore de descriptions minutieuses de nombreuses parties du corps des danseuses – à savoir le visage, le buste, la taille et les hanches, les bras, les jambes et les pieds. La discrétion de leurs commentaires relatifs à la nudité des ballerines s'explique aisément : le respect des convenances, voire la crainte de la censure, incite les feuilletonistes à la prudence. Et, à vrai dire, leur nudité relève pour beaucoup de l'artifice et jamais elles n'ont exhibé une nudité autre que celle des bras ou d'un modeste décolleté. Le costume traditionnel de la danseuse, qui se fixe au tout début des années 1830, est une adaptation fidèle, pour la scène, du costume de ville féminin ; la seule différence notable réside dans la légèreté et la longueur de la jupe qui s'arrête juste en dessous du genou. L'adoption de la technique des pointes, alors très récente, favorise très certainement cette évolution. Le port du maillot, sorte de collant épais de couleur chair, et d'un caleçon nommé « trousse », rend alors impossible l'exhibition fortuite des cuisses, des fesses ou même du sexe des danseuses. Mais, au théâtre, si la nudité est proscrite jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'étude des textes et de l'iconographie montre qu'à travers la représentation du corps vêtu féminin se transmet une expérience de la chair bien plus vive que le nu, toujours plus ou moins idéalisé. En fait, ce n'est pas la vision de la peau nue qui trouble les spectateurs, mais plutôt l'exhibition des jambes, ou le spectacle d'un décolleté qui s'entrouvre, bref, l'image obsédante d'un corps successivement voilé puis dévoilé au gré des évolutions de la chorégraphie.

Nudité, bienséance et indécence au théâtre de l'Opéra

- 3 Les maîtres de ballet qui ont codifié la dramaturgie et la mise en scène des ballets, dès la fin du XVIII^e siècle, n'ont pas – ou peu – examiné la question du respect des bienséances dans la représentation théâtrale dansée. Pressés de faire reconnaître par les membres de l'Académie royale de Musique la légitimité du ballet-pantomime à exister en tant que genre dramatique indépendant du théâtre chanté, ils cherchent plutôt à démontrer sa capacité à faire pleinement partie des arts imitateurs. Dans le cadre de leur entreprise de codification de la danse théâtrale occidentale, Jean-Georges Noverre³ et Carlo Blasis⁴ posent les bases de la pratique du ballet-pantomime, s'érigeant ainsi en autorités discursives incontestées de la danse académique du XIX^e siècle. En même temps qu'ils codifient le geste dansé, les théoriciens du ballet-pantomime appliquent à la danse théâtrale les principes directeurs de la dramaturgie classique. C'est pourquoi, la nudité éventuelle des danseurs en scène est envisagée dans la perspective des réformes auxquelles il faudrait procéder, de manière à perfectionner l'illusion théâtrale, renforcer

l'expressivité de la pantomime et le naturel de la gestuelle. Le processus d'autonomisation du ballet par rapport au théâtre chanté, qui s'effectue à l'Opéra dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, s'accompagne de la professionnalisation des artistes de la danse. Dans ce contexte, la libération du mouvement des danseurs, qui abandonnent masques, tonnelets et perruques au profit d'un costume plus proche de l'habit civil, prend un sens nouveau : elle témoigne de l'individuation de la danse théâtrale désormais interprétée par des artistes reconnus comme tels. Les traités de danse qui paraissent en Europe au tout début du siècle suivant se font l'écho de ces transformations encouragées par une esthétique prônant l'exigence de « vérité ». Ainsi, d'après Noverre, maître de ballet à l'Opéra entre 1775 et 1781, et auteur des *Lettres sur la danse* – ouvrage paru en 1760 qui fera autorité tout au long du XIX^e siècle –, l'esthétique du ballet-pantomime repose sur la distinction entre, d'une part, la danse mécanique définie comme une suite de pas harmonieux mais dénués d'expression et, d'autre part, la danse en action ou « pantomime », qu'il situe dans la catégorie du mouvement expressif. Le respect des bienséances théâtrales est toujours, peu ou prou, subordonné à l'esthétique. En effet, le costume des danseurs ou des danseuses ne doit pas représenter une entrave, tant à l'exécution technique des pas qu'à l'expressivité des danseurs : « il faut de la décence au théâtre [...] mais il faut encore de la vérité et du naturel dans l'action, du nerf et de la vigueur dans les tableaux⁵. » Selon Noverre, la danse féminine semble tout particulièrement souffrir de l'usage des costumes à paniers qui « contraignent et gênent la danseuse à tel point, que le mouvement de son panier l'affecte et l'occupe quelquefois plus sérieusement que celui de ses bras et de ses jambes⁶. »

- 4 Toutefois, dans les éditions tardives des *Lettres*, qui précèdent de peu son décès survenu en 1810, Noverre infléchit son discours, l'adaptant aux évolutions récentes des costumes féminins et masculins, puis précise sa conception des bienséances dans la représentation des ballets-pantomimes. Il autorise que l'on raccourcisse des costumes trop lourds ou que l'on crée l'illusion du nu : « la danse étant l'art des mouvements, [elle] doit être débarrassée de toutes les entraves qui s'opposeraient à son exécution »⁷ ; et les danseurs interprétant les captifs d'Hercule et d'Agamemnon peuvent paraître sur la scène « pieds nus, c'est-à-dire, avec des bas doigtés »⁸, la recherche de la « vraisemblance » justifiant l'usage d'artifices permettant l'imitation de la Nature. Enfin, il rappelle au lecteur l'importance que revêt, au théâtre, l'observation des convenances qui, telle une « boussole »⁹ doit guider le maître de ballet dans le choix de la mise en scène, favorisant une parfaite adéquation du costume au rôle interprété par le danseur¹⁰. Ceci étant, Noverre réagit vivement aux nouveaux usages en vigueur à l'Opéra où « l'indécence »¹¹ du costume – à savoir la transparence, le raccourcissement et la fluidité de l'habit – remplace désormais le bon goût : « Nos danseuses ont adopté le costume des Lacédémoniennes ; elles sont presque nues ; une gaze légère leur sert de jupes et les pirouettes sans fin soulèvent ces voiles légers et découvrent toutes les formes que la pudeur et l'honnêteté eurent toujours le soin de dérober. Le vêtement des hommes est tout aussi indécent ; une espèce de petit jupon ne couvre que la moitié de la cuisse ; les jambes, les bras et le corps, imitent le nu ; s'ils n'étaient pas vêtus élégamment, il me semblerait voir des garçons boulangers et des brasseurs livrés à des travaux grossiers¹². » Noverre est bien conscient que l'élévation du ballet-pantomime au rang de pratique artistique académique s'acquiert à la condition de préserver la pudeur du public et de former une élite de praticiens dont la moralité serait au-dessus de tout soupçon. L'opposition entre les termes « indécence » et « honnêteté » se superpose ici à la catégorisation des métiers d'art qui, dès la fin du

XVIII^e siècle, distingue les « artisans techniciens » des « artistes interprètes ». Cette dernière dichotomie, qui sépare symboliquement mais définitivement les artistes – définis par leur singularité et leur talent individuel – de la communauté des artisans, se trouve renforcée par le développement de nouvelles techniques d'apprentissage de la danse. L'expérimentation, dès 1815, de la technique des pointes spécifique à la danse théâtrale féminine, alliée au perfectionnement de l'arabesque et des pirouettes, participe à construire l'identité professionnelle des danseuses : c'est en effet à cette époque que l'art du ballet commence, dans l'esprit du public, à s'identifier exclusivement à la ballerine. Comme Noverre, Carlo Blasis réaffirme en 1830 l'exigence d'une tenue honnête, mais cette qualité morale revêt chez lui des formes ignorées par son prédécesseur : la décence, d'après lui, ne s'exprime pas uniquement dans la tenue vestimentaire, elle se concentre surtout dans la qualité du mouvement ou de la gestuelle, qui se doivent d'être souples, agiles, charmeurs, mais non pas « lascifs »¹³. Par ailleurs, dans son *Manuel complet de la danse*¹⁴ qui paraît dix ans plus tôt, il codifie la différence entre les sexes, telle qu'elle doit apparaître au public à la simple contemplation du mouvement dansé : « Les hommes doivent danser d'une manière différente des femmes ; les temps de vigueur, et l'exécution mâle et énergique des premiers seraient d'un effet désagréable chez les dernières, qui doivent se distinguer et nous recréer par des pas brillants et des mouvements gracieux, par des terre-à-terre élégants et par un mol abandon décent et voluptueux à la fois dans toutes leurs attitudes ¹⁵. » L'expression d'« abandon décent et voluptueux » employée par Blasis est une synthèse parfaite de la discipline corporelle qui définit le corps dansant sur la scène de l'Opéra pendant la Monarchie de Juillet. La danseuse porte inscrites dans sa gestuelle et dans sa silhouette les injonctions contradictoires qui caractérisent tour à tour la femme mariée et la prostituée du XIX^e siècle. Pour l'instant, le dépouillement des critiques dramatiques, qui rend compte de la réception des œuvres à l'Opéra, permet de mesurer l'écart qui, en certains cas, sépare la codification du ballet de sa pratique au théâtre. En effet, dans son attaque virulente de la « bouffante », Jules Janin, critique dramatique au *Journal des Débats*, raille les procédés spectaculaires déployés par les danseuses pour séduire le public : « La bouffante est une ruse du vieux temps de la danse, qui s'emploie beaucoup de nos jours [...]. Quand une danseuse noble a été en l'air noblement et qu'elle s'est noblement montrée sur toutes les faces [...] elle termine son assaut par une pirouette sur la pointe du pied. Cette pirouette commence vivement et va en s'affaiblissant ; alors la robe de gaze de la déesse s'enfle comme un ballon ; l'attention est immense à l'orchestre et au parterre ; c'est cette enflure que j'appelle bouffante. La bouffante ne manque jamais son effet ; elle est suivie d'ordinaire d'un murmure approbateur, elle sauve la médiocrité, elle protège le génie, elle ôte des années et des rides, elle est le but de toute danse noble¹⁶. » La rhétorique de Janin emprunte pour partie aux mêmes sources que Noverre : par le terme de « danse noble », qui désigne à la fois les anciennes danses de cour pratiquées par les courtisans sous l'Ancien Régime puis, dans le courant du XVIII^e siècle, la danse théâtrale inféodée à la tragédie lyrique, Janin joue avec l'implicite. Il ironise sur un ordre politique révolu¹⁷ – l'Ancien Régime – et stigmatise une pratique de la danse plus proche du tour de force et du monde des bateleurs que du ballet d'action prôné par Noverre. Là encore, le dévoilement du corps de la danseuse est l'occasion, en creux, d'appeler de ses vœux la pratique d'un art où l'artifice et les manifestations de l'effort sont invisibles à l'œil du spectateur. La référence au « génie » s'avère, dans ce cas précis, riche de sens : au moment même où s'élabore une nouvelle représentation de l'artiste fondée sur le régime vocationnel et l'éloge de la singularité¹⁸, Janin souligne la trivialité de l'exhibition, pure virtuosité exempte de l'expressivité

indispensable au rendu des sentiments intérieurs de l'interprète. Si, comme nous venons de le montrer, la nudité partielle des danseuses de l'Opéra sert de support à des discours légitimant – ou délégitimant¹⁹ – l'esthétique du ballet-pantomime, elle représente également, pour de nombreux spectateurs, une invitation à la rêverie sensuelle.

Corps dansants et nudités érotisées

- 5 À cet égard, les critiques de ballet composées par Théophile Gautier s'avèrent particulièrement prolixes. Comme Jules Janin, Théophile Gautier est une figure majeure du feuilleton dramatique à l'époque romantique. Lorsqu'il débute dans cette activité en 1836, il collabore alternativement dans de nombreux périodiques, d'abord en tant que feuilletoniste dans le domaine des beaux-arts, puis exclusivement en tant que critique dramatique. À partir de 1837, il écrit régulièrement ses feuilletons pour le journal *La Presse*, fondé par Emile de Girardin et, ce faisant, contribue à fixer les canons du genre. En effet, à cette époque, la critique de ballet est un genre littéraire encore mal défini, oscillant entre résumé de l'action dramatique et compte-rendu des meilleurs moments du spectacle²⁰. Gautier ne cessera, pendant toute sa vie, d'affiner sa connaissance du ballet et d'en expliciter l'esthétique à ses lecteurs²¹. Ardent défenseur de la théorie de l'art pour l'art, il considère d'emblée que la danse théâtrale « est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux²². » Dans cet esprit, il n'hésite pas à décrire minutieusement le corps des ballerines, s'attardant volontiers sur les parties dénudées du haut de leur corps ou sur leurs jambes, gainées d'un maillot couleur chair et simulant la peau nue. Ce faisant, il use et abuse de métaphores qui font de la danseuse une Diane chasseresse en tutu : Fanny Elssler²³, pour ne citer qu'elle, « était belle comme une statue antique²⁴ » ; ses jambes « d'un tour élégant et pur, rappellent la sveltesse des jambes de Diane²⁵ », ses bras sont « ronds et potelés²⁶ » ; sa silhouette revêt l'aspect de « formes rondes et polies que l'on croirait empruntées à quelque divin marbre de Périclès²⁷ » ; enfin, vu de profil, son cou délicat donne à son port de tête l'aspect d'un « camée antique²⁸ ». Cette référence constante à la statuaire antique, que l'on retrouve par ailleurs dans des feuilletons critiques consacrés à d'autres interprètes féminines des ballets, ne nous paraît pas relever d'une stratégie scripturale de réification du corps des danseuses. En fait, l'usage de métaphores évoquant les contours lisses et l'idéalité de leurs proportions, nous semble davantage procéder d'une érotisation de leur nudité, mais masquée par l'emploi d'euphémismes et de métaphores. Rappelons qu'à cette époque la censure proscriit toute connotation charnelle, tant dans les arts picturaux que dans les arts de la scène, encourageant ainsi la représentation d'un nu féminin « discipliné²⁹ ». Toutes les parties du corps des danseuses dont il admire la plastique sont ainsi détaillées – à savoir les bras, les jambes, le visage – se caractérisent par la rondeur des formes (« bras ronds et potelés », « ne laissant pas percer les os du coude ») ; par l'impression d'harmonie et de souplesse qui s'en dégage. Gautier excelle dans le maniement d'une rhétorique romantique qui, sous la comparaison idéalisante, laisse affleurer une chair féminine palpitante, mi-voilée, mi-dévoilée par le costume séraphique. Le comble de l'érotisme réside dans l'alliance constante de la « décence » et de la « volupté », termes qui définissent plus une gestuelle ou des postures, que la nudité à proprement parler.
- 6 La pudibonderie, le contrôle du corps et des pulsions sexuelles qui caractérisent le premier XIX^e siècle, favorisent le développement de pratiques sociales masculines que

l'on peut qualifier de « voyeuristes³⁰ ». En effet, le regard du public masculin se caractérise par la force de son acuité, par une fixité décrite comme quasi surhumaine, témoignant de la fascination et du désir qu'il éprouve pour la danseuse. Voici comment Gautier décrit l'attention du public, lors du retour de Marie Taglioni sur la scène de l'Opéra en 1845 : « Et comme chacun est attentif, comme toutes les lorgnettes sont braquées et pointées, non plus ces légères lorgnettes de campagne qu'on met dans la poche de son habit, mais ces grosses lorgnettes de sièges, ces jumelles monstres, ces mortiers d'optique, qui donneront de nous aux peuples de l'avenir l'idée d'une race de géants ! [...] Chaque judas de loge [...] encadre un visage aux yeux brillants, au regard fixe. [...] Une seule pensée anime la salle, tout le monde tâche de bien graver dans sa mémoire ces poses charmantes³¹. » Cette description fait écho aux représentations iconographiques de Cham, Marcelin, Daumier ou d'Edouard de Beaumont qui prolifèrent dans les périodiques républicains des années 1840³², et sont ensuite rééditées dans la littérature dite « panoramique », tel le *Tableau de Paris* d'Edmond Texier³³. Loin du trait élégant employé par Gavarni, les caricaturistes raillent la sociabilité du public bourgeois, masculin pour l'essentiel, qui se rassemble dans les baignoires de l'avant-scène : la lorgnette « monstre » s'impose désormais comme le symbole phallique des « protecteurs » des danseuses, elle suggère le ton grivois des conversations masculines. L'instrument optique nous paraît être une métaphore du désir masculin ou, plus précisément du pénis en érection ; les jumelles permettant au spectateur d'assouvir une pulsion spéculaire irrésistible, mais tolérable dans l'enceinte du théâtre parce que maîtrisée. Une telle hypothèse invite à l'étude plus approfondie, et systématique, des émotions ressenties par les spectateurs : en effet, la grivoiserie et, au contraire, la mise à distance de la nudité des danseuses par le truchement des lorgnettes suggèrent le trouble qui s'empare des spectateurs.

NOTES

1. Marina NORDERA, *La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle)*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 6-7 et p. 24-27.
2. Felicia McCARREN, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medecine*, Stanford, Stanford University Press, 1998, 278 p.
3. Jean-Georges Noverre (1727-1810), danseur et maître de ballet français qui introduit le « ballet d'action » (plus tard nommé « ballet-pantomime ») à l'Académie royale de Musique.
4. Carlo Blasis (1797-1878), danseur, théoricien et chorégraphe italien, il est l'auteur de nombreux ouvrages et traités sur la dramaturgie du ballet et la codification des techniques de danse. Il effectue la première partie de sa carrière de danseur sur les scènes des théâtres français, à Marseille, Bordeaux puis à l'Opéra de Paris.
5. Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur la danse*, Paris, Lieutier, 1952 (1^{ère} éd. 1760), p. 136. Concernant l'esthétique du tableau dans l'œuvre théorique de Noverre, consulter l'ouvrage de Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 266 p.

6. Jean-Georges NOVERRE, *op. cit.*, p. 136.
7. *Ibid.*, p. 186.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, p. 185.
10. *Ibid.* Notons que Noverre calque largement sa définition des « convenances » sur celle des « bienséances » développée par les auteurs classiques : « Ce serait manquer aux règles du goût et des convenances que de vêtir Apollon avec des peaux, de semer de fleurs l'habit d'Hercule. [...] Ce serait manquer à la convenance et aux lois du costume, de confondre les temps et les lieux par des anachronismes ». Pour une approche synthétique de la bienséance dans le théâtre classique, se reporter à l'ouvrage de Jean-Jacques ROUBINE, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 41-44.
11. *Ibid.*, p. 186.
12. *Ibid.*
13. Carlo BLASIS, *Code complet de la danse*, Paris, Audin, 1830, p. 85.
14. Carlo BLASIS, *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, L. Laget, 1980 (reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, Roret, 1830), 412 p.
15. *Ibid.*, p. 101.
16. Jules JANIN, « Théâtre de l'Opéra », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 août 1832, non paginé.
17. Rappelons, s'il était nécessaire, que Janin écrit sa critique en 1832 et que l'avènement de la Monarchie de Juillet est encore dans l'esprit de ses lecteurs.
18. Le mythe du « génie romantique » est une « invention » de la fin du XVIII^e siècle. Cf. Sylvia FAURE, *Corps, savoirs et pouvoir : sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 99.
19. Ainsi que l'explique John Chapman, bien que Jules Janin s'avoue de prime abord assez sceptique quant à la capacité du ballet-pantomime à représenter une action dramatique complète, il change rapidement d'opinion. Cf. John V. CHAPMAN, « Jules Janin: Romantic Critic », Lynn GARAFOLA (dir.), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover, Wesleyan University Press, 1997, p. 197-241.
20. Elena CERVELLATI, *Theophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007, p. 41-46.
21. A partir de 1841, Gautier compose des livrets de ballets, dont certains sont représentés sur la scène de l'Opéra : *Giselle* (1841), *La Péri* (1843), *Pâquerette* (1851) et *Gemma* (1854).
22. Théophile GAUTIER, « Les danseurs espagnols », *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, n. p. Jean Claude Yon écrit à ce propos que « Gautier est un œil, et c'est en peintre qu'il regarde la scène » regard d'un écrivain romantique sur le théâtre », Stéphane GUEGAN et Jean-Claude YON, *Theophile Gautier, la critique en liberté*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 118.
23. Fanny Elssler (1810-1884), ballerine autrichienne, très appréciée pour sa virtuosité et ses qualités de mime, notamment dans les pas de caractère. Elle danse à l'Opéra de Paris entre 1834 et 1839.
24. Théophile GAUTIER, *Ecrits sur la danse. Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 45.
25. *Ibid.*, p. 49.
26. Théophile GAUTIER, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 53.

27. Théophile GAUTIER, *Ecrits sur la danse, op. cit.*, p. 56.
28. *Ibid.*, p. 81
29. Alain CORBIN, « La rencontre des corps », Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps*, T. II : « De la révolution à la Grande Guerre », Paris, Seuil, 2005, p. 174.
30. Marian SMITH, « About the House », Roger PARKER, Mary Ann SMART, *Reading critics reading: opera and ballet criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 221. Il s'agit d'une interprétation plus « féministe » de l'érotisation du corps des danseuses, marquée en outre par les théories du « *male gaze* » initiées par Laura Mulvey, mais qui a le mérite de souligner le rôle de la musique dans leur mise en scène.
31. Théophile GAUTIER, *Ecrits sur la danse, op. cit.*, p. 162.
32. Notamment le *Charivari* et le *Journal pour rire*.
33. Edmond TEXIER, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852-1853, tome I, p.107-109.
-

RÉSUMÉS

La nudité des danseuses de l'Opéra sous la Monarchie de Juillet n'apparaît jamais à l'historien comme une nudité vécue et narrée par les danseuses. C'est le regard masculin qui s'impose en premier lieu à l'historien : celui des théoriciens du ballet-pantomime d'inspiration romantique ou des spectateurs de l'Opéra. L'analyse des sources normatives et des critiques de ballet permet de mieux comprendre les enjeux culturels et sociaux liés à l'exhibition en scène des corps féminins. Enfin, elle invite à une étude approfondie des émotions ressenties par les spectateurs.

For the historian, the nudity of the Opera dancers under the July Monarchy is never perceived nor counted by the dancers themselves but through a male point of view: either theorists of the romantic inspired ballet-mime show or Opera audience. The analysis of normative sources and ballet critics give us information about cultural and social stakes linked with feminine bodies exhibition on stage. It also opens on a thorough study of the audience's emotions.

INDEX

Mots-clés : histoire, société, corps, femme, représentations, genre

Index géographique : France

Index chronologique : XIXe siècle

AUTEUR

VANNINA OLIVESI

Vanina Olivesi mène un doctorat sur « La représentation des rapports hommes-femmes dans le ballet de l'Académie royale de musique(1770-1870). » Sa directrice de thèse est Martine Lapiéd, UMR Telemme.