



**HAL**  
open science

## Les livrets de ballet de Théophile Gautier

Louise Hingand

► **To cite this version:**

| Louise Hingand. Les livrets de ballet de Théophile Gautier. Littératures. 2017. dumas-02877807

**HAL Id: dumas-02877807**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877807>**

Submitted on 22 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Louise Hingand**

**Les livrets de ballet de Théophile Gautier**



**Travail d'études et de recherche  
sous la direction de Madame la Professeure Hélène Laplace-Claverie**

**UPPA  
UFR Lettres, Langues, Sciences humaines, Sport  
Master I Poétique et Histoire Littéraire**

**2017**



**Louise Hingand**

**Les livrets de ballet de  
Théophile Gautier**

**Travail d'études et de recherche  
sous la direction de Hélène Laplace-Claverie**

**UPPA  
UFR Lettres, langues, sciences humaines, sport  
Master I Poétique et Histoire Littéraire**

**2017**

En couverture : Carlotta Grisi dans *Giselle*

Image empruntée à la galerie du site de la Société Théophile Gautier:

<http://www.theophilegautier.fr/galerie/>

## Remerciements

Je remercie ma directrice de recherche, pour avoir compris mes attentes quant à cette année de master et pour m'avoir judicieusement soufflé ce sujet qui correspondait à mes préoccupations. Sa disponibilité, sa confiance et son écoute m'ont permis d'être épaulée en m'attelant à ce mémoire, tout en restant libre dans ma réflexion. Je ne pouvais trouver directrice plus au courant de ce sujet ; son précieux savoir m'a aidé tant à l'oral que dans ses écrits.

Je remercie aussi mon jury de soutenance pour avoir accepté de siéger à ce jury. Merci aux professeures de Lettres qui m'ont aidé à creuser certains points auxquels je n'avais pas pensé. Merci à mes professeures de danse d'avoir donné une perspective plus chorégraphique à ce sujet.

Je tiens aussi à remercier mes camarades du Master Histoire et Poétique Littéraire avec qui j'ai pu échanger mes idées. Merci à Rémi pour ses relectures et à Mélanie et Laurine pour leur écoute.

## Introduction

La danse, expression universelle du corps, est en lien avec tous les domaines de recherche : sciences (anatomie du danseur), droit (droit d'auteur des chorégraphes), sciences humaines (histoire, sociologie, anthropologie, géographie de la danse, ...), art (musique, art pictural, cinéma, photographie, ...) et bien sûr littérature. La littérature se préoccupe bien souvent de la danse et la danse s'associe ou se dissocie de la littérature au fil de son histoire. Comme le suggère Hélène Laplace-Claverie dans *Écrire pour la danse*<sup>1</sup>, on peut étudier la danse en lien avec la littérature dans trois catégories : écrire la danse, écrire sur la danse, écrire pour la danse. Pour illustrer la première catégorie, on peut étudier le *topos* de la scène de bal. En effet, on retrouve ce lieu commun dans tous les genres et à toutes les époques. Des anthologies rassemblent ces morceaux fameux de la littérature française comme dans *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette (1678), *Madame Bovary* de Flaubert (1862) ou *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras (1964). Du côté de la poésie, on peut citer Marot, Baudelaire, Verlaine, Aragon et tellement d'autres. Le théâtre est, lui, intimement et historiquement lié à la danse. Pour illustrer la deuxième catégorie de littérature et danse, on peut étudier les comptes rendus et textes théoriques; les écrivains aiment écrire sur l'art de Terpsichore : Diderot dans *Entretiens sur le « Fils naturel »* (1757), Mallarmé dans *Crayonné au théâtre* (1897), Valéry dans *La Philosophie de la danse* (1936), ou Claudel dans *Nijinski* (1925). Enfin, « écrire pour la danse », troisième catégorie de notre étude, c'est écrire un livret de ballet ou un « avant-texte » pour la chorégraphie. Des auteurs s'y sont essayés : Cocteau avec les Ballets russes, *L'Homme et son désir* de Claudel (1921), ou encore *Le rendez-vous manqué* de Françoise Sagan (1958).

Mais il y a un auteur qui écrit à la fois la danse, sur la danse, et pour la danse ; il s'agit de Théophile Gautier. Le poète naît à Tarbes en 1811 mais rejoint vite Paris où il fréquente Gérard de Nerval dès le collège. Il rencontre Victor Hugo et participera à la bataille d' *Hernani* avec son fameux « gilet rouge » en 1830. Il publie rapidement ses premières poésies qui le distinguent des autres romantiques. Son « Art poétique » est la préface du roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) dans laquelle il déclare son amour du Beau et son horreur de l'Utile. Ses nouvelles fantastiques, parues dans la presse, le font connaître du grand public ainsi que ses critiques (d'art, de musique,

---

1 Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse, Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001.

de ballet, ...) dans *La Presse* qu'il quittera plus tard pour le *Moniteur Universel*. Il publie d'autres poèmes, s'essaie au théâtre et commence à voyager, ce qui lui permet de publier ses carnets d'impressions. *Émaux et Camées* paraît en 1852, Baudelaire dédicace ses *Fleurs du Mal* à celui qui défend « l'art pour l'art », précurseur du Parnasse. Il continue de publier des articles, des romans comme *Le Capitaine Fracasse* (1863), des poèmes mais aussi une biographie de Balzac. Il meurt en 1872 laissant une œuvre diverse mais surtout monumentale.

Dans son ouvrage, *Théophile Gautier et la danse*<sup>2</sup>, François Brunet dresse un panorama des relations qu'entretient le poète avec la danse. La danse est présente dans sa prose, par exemple, dans *La Cafetière* (1831), il y a une scène de bal :

Aussi, c'était pitié de voir tous les efforts de ces danseurs pour rattraper la cadence. Ils sautaient, cabriolaient, faisaient des ronds de jambe, des jetés battus, et des entrechats de trois pieds de haut, [...].<sup>3</sup>

Mais le poète est aussi connu pour ses critiques de ballets, compilées dans *Écrits sur la danse*, par Ivor Guest<sup>4</sup> et pour ses livrets de ballet. Gautier commence à fréquenter l'Opéra en 1836 pour ses chroniques dans *La Presse* et dans *La Charte de 1830*, mais c'est avant qu'il a commencé à fréquenter des danseurs et librettistes. Edwin Binney évoque le séjour de Gautier parmi ses amis artistes de l'impasse du Doyenné où on donnait des représentations privées. Le goût de la danse et son admiration pour Fanny Elssler, danseuse parue en 1834 à l'Opéra lui donna l'envie d'écrire un premier livret. Malheureusement ce livret, nommé *Cléopâtre* fut perdu et ne fut pas représenté. C'est par la suite, que Gautier présenta son grand succès *Giselle ou les Wilis*, écrit pour Carlotta Grisi. Cette danseuse italienne (1819-1899), compagne de Jules Perrot<sup>5</sup>, connaît le succès à l'Opéra dès 1840 dans l'opéra *Zingaro*. C'est en 1841, qu'elle rencontrera un véritable triomphe grâce à Gautier, qui tombera amoureux d'elle. Le nouveau librettiste écrira quatre autres scénarios pour l'Opéra et un pour le Théâtre de la Porte Saint Martin, deuxième salle parisienne en terme de ballet.

---

2 Brunet, François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Champion, 2010, 412 p.

3 Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles I*, Paris, Gallimard, 2002, p. 6.

4 Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995, 281p.

5 Jules Perrot (1810-1892) est un danseur et maître de ballet français de l'Opéra qui y monta de nombreuses productions.



Notre corpus se compose des six ballets représentés de Gautier, rassemblés dans *Œuvres complètes, section III, Théâtre et ballets*, édition établie par Claudine Lacoste-Vasseire et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, à Paris, chez Champion, en 2003. Notre étude sera basée sur ces textes, variantes, notes et introduction dans cette édition. Il y a six ballets qui ont été représentés et six autres, qui ne l'ont pas été. Pour l'instant, nous mettons de côté, les ballets non représentés car la plupart n'ont pas leur forme finale, ce sont des ébauches, des esquisses que nous ne pouvons pas considérer comme les autres. Détaillons les six ballets, représentés, de notre corpus. *Giselle ou les Willis*, est présenté à l'Opéra le 28 juin 1841. C'est en lisant la tradition des wilis dans *De l'Allemagne* de Heinrich Heine qu'il prend l'envie à Gautier de représenter ces créatures sur scène. Mais son idée première est bien loin du ballet que nous connaissons, il explique :

Moi qui ignore les combinaisons du théâtre et les exigences de la scène, j'avais pensé à mettre tout bonnement en action, pour le premier acte, la délicieuse *Orientale* de Victor Hugo. On aurait vu une belle salle de bal chez un prince quelconque ; [...] Giselle, après avoir dansé toute la nuit, [...] aurait été surprise par le froid du matin comme la jeune Espagnole, et la pâle reine des Willis, invisible pour tout le monde, lui eût posé sa main de glace sur le cœur. Mais alors nous n'aurions pas eu la scène si touchante et si admirablement jouée qui termine le premier acte tel qu'il est, Giselle eut été moins intéressante, et le deuxième acte eut perdu de son effet de surprise.<sup>6</sup>

Les vers de la « délicieuse *Orientale* de Victor Hugo » illustrent en effet parfaitement ce ballet : « Elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée »<sup>7</sup>. C'est grâce à Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) que le ballet a la forme que nous connaissons. Ce librettiste confirmé, un des plus prolifiques de l'époque, collabora avec Gautier. On ne sait pas réellement quelle contribution a chaque auteur dans le livret. Serge Lifar affirme : « [...] j'estime, écrit-il à propos de Saint-Georges, qu'il lui faut attribuer le plan et la rédaction du livret de *Giselle*. Théophile Gautier a été son inspirateur premier et son conseiller avisé [...] »<sup>8</sup>. Mais sur ce point, les thèses divergent, d'autres pensent que Gautier a eu plus d'importance que Vernoy de Saint-Georges. Nous considérons alors que ce ballet est de Gautier car il figure dans ses *Œuvres complètes* mais nous n'oublions pas en

---

6 *La Presse*, 5 juin 1841 (Lettre à Heine).

7 Hugo, Victor, *Les Orientales*, « Fantômes », XXXIII, 1828.

8 Lifar, Serge, *Giselle, Apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 116-130.

l'étudiant que c'est une collaboration avec un autre librettiste. Ce premier ballet de Gautier fut celui qui obtint le plus de succès, peut-être grâce à cette collaboration, peut-être pas, nous ne trancherons pas.

C'est seul ou presque que Gautier rédige son deuxième livret ; *La Péri*. C'est le ballet pour lequel nous avons le plus de variantes, preuve qu'il a été rédigé avec grand soin. La première du ballet est en juillet 1843 mais les manuscrits montrent que le librettiste a commencé à travailler sur le livret bien avant, sans doute en février 1842. Il a collaboré avec Coralli<sup>9</sup> et Perrot qui ont apporté des modifications au ballet. Mais cette œuvre est très personnelle pour Gautier qui traduit son esthétique romantique dans ce livret. Il narre à Nerval comment lui est venue l'idée des péris :

Dans cette préoccupation de l'Orient, un jour de pluie grise et de vent aigre, j'avais commencé, par réaction sans doute, je ne sais quoi, comme un petit poème turc ou persan ; et j'en avais déjà écrit vingt vers, lorsque cette idée judicieuse me tomba du plafond, que si j'en écrivais davantage, personne au monde ne les lirait sous aucun prétexte. [...] Je jetai donc ces strophes dans le panier aux ébauches, et prenant un carré de papier, je confiai mon sujet aux jolis pieds qui, de quatre lignes d'Henri Heine, ont fait le dernier acte de *Giselle*.<sup>10</sup>

Cette mise en scène autour de la genèse du ballet est un peu trop belle, on ne peut pas oublier que Gautier avait déjà publié sa nouvelle *La Mille et Deuxième Nuit* en 1842, qui inspira le ballet. La nouvelle vient-elle du poème ? Le ballet vient-il du poème ou de la nouvelle ? Nous ne saurons pas. Notons juste que nous ne croyons pas Gautier sur parole dans ses chroniques. Le ballet eut aussi un grand succès mais Gautier quitta les livrets fantastiques pour des livrets considérés comme plus réalistes.

*Pâquerette* est une transition entre le ballet considéré comme « romantique » et le ballet « réaliste ». Gautier se sépare des fées, de l'extra monde et de l'aspect fantomatique ou orientaliste après cette longue absence de l'Opéra. Il reste pourtant un indice du romantique Gautier ; il s'agit du rêve de François. Cette parenthèse onirique pose problème pour affirmer que ce ballet est entièrement « réaliste ». Pourquoi Gautier insère ce passage romantique ? Est-ce un clin d'œil à ses anciens ballets ? Est-ce pour attirer le public avec des machineries et de la féerie ?

---

9 Jean Coralli (1779-1854) est un danseur et maître de ballet italien qui avait déjà travaillé sur la chorégraphie de *Giselle*.

10 *La Presse*, 25 juillet 1843.

Est-ce juste une fantaisie de Gautier ? Ou une demande de Cerrito ? Il est probable que la demande vienne de la danseuse et que Gautier se soit amusé à pasticher un passage de *Giselle*. Le ballet serait une commande de l'Opéra pour amadouer le poète qui faisait mauvaise presse au théâtre. De plus, ce nouveau ballet allait mettre en lumière le nouveau couple de l'Opéra, Fanny Cerrito et Arthur Saint-Léon. C'est le 15 janvier 1851 que l'on donne la première. Cette pastorale d'inspiration préromantique joue avec les codes de ce genre déjà usé. Ce serait « sous la dictée de Cerrito »<sup>11</sup> que le ballet se serait conçu. Gautier semble se cacher derrière la danseuse pour esquiver les critiques à venir. C'est la même Cerrito qui lui dictera le ballet suivant.

Théophile Gautier est connu pour son goût des forces occultes. Ses nouvelles fantastiques reflètent son attrait pour l'ésotérisme. Le spiritisme est très à la mode à cette période et le poète participe à des séances de spiritisme. On sait déjà en avril 1854, que Gautier « monte pour Cerrito un ballet dont le sujet est emprunté au magnétisme qu'on n'a pas encore exploité du point de vue chorégraphique, et qui peut produire des effets inattendus et singuliers »<sup>12</sup>. D'après Edwin Binney, Gautier avait lu les *Mémoires d'un médecin : Joseph Basalmo*<sup>13</sup> (1846-1848) d'Alexandre Dumas, Guilbert de Pixérécourt (1773-1844)<sup>14</sup> ou encore la *Pneumatologie* d'Eudes de Mirville (1853). Les spectateurs étaient des « adeptes du mesmérisme, du magnétisme et de magnétophiles des deux sexes »<sup>15</sup>. Le livret considéré comme le « seul roman noir »<sup>16</sup> de Gautier d'après Binney devait se dérouler au XVII<sup>e</sup> siècle mais la direction de l'Opéra changea le cadre du livret pour réutiliser des costumes d'inspiration XVIII<sup>e</sup> siècle. Fanny Cerrito, chorégraphe du ballet, demanda beaucoup de modifications au livret qui perdit de sa saveur originelle. Pour étudier l'évolution du livret, on peut lire la variante où Gemma se nomme la comtesse Fiordispina. Le livret est concentré autour du magnétisme qui propose d'intéressantes possibilités chorégraphiques et qui répond au goût du public. Le ballet est thématiquement en lien avec : *La Fille de marbre* (1847), *Le Délire du peintre* (1843), *Stella ou Les Contrebandiers* (1850) et surtout *La Somnambule* (1827). Gautier attendra quatre ans pour faire son retour, retour qui ne sera pas à l'Opéra.

*Yanko* est présenté non pas à l'Opéra, mais à la Porte Saint-Martin. Tout comme l'était le magnétisme de *Gemma*, les bohémiens de *Yanko* sont en vogue ainsi que les danses hongroises

---

11 *La Presse*, 20 janvier 1851.

12 *La Presse*, 4 avril 1854.

13 Roman paru sous forme de feuilleton dans *La Presse*, inspiré de la vie du comte de Cagliostro (1743-1795), escroc italien se faisant passer pour un mage et nous renvoyant à Santa Croce.

14 Dans *La Presse*, 13 juin 1854, Gautier compare la mort de Santa Croce à « un mélodrame du temps de Guilbert de Pixérécourt ». Cet auteur dramatique fut aussi directeur de théâtre à Paris.

15 *Le Ménestrel*, 4 juin 1854.

16 Binney, Edwin, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965, p. 214.

comme a pu l'étudier Binney dans son ouvrage. La Hongrie est introduite dans *La Barberine* (1835) de Musset, dans des contes de Nodier, ou chez Mérimée notamment dans le recueil *La Guzla* (1827) dans lequel on trouve le personnage de Janko Marnavitch et dont Gautier a dû s'inspirer pour le bandit. Les bohémiens sont fréquents en littérature depuis Goethe et Hugo, illustrant une vie de bohème contrastant avec la bourgeoisie montante. Hélène Laplace-Claverie explique que ce ballet est « le seul dont ne subsiste ni manuscrit, ni livret imprimé », et elle note que « le texte manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Opéra n'est pas de la main de Gautier. En outre, il ne recèle que d'infimes différences par rapport à la version imprimée de 1872 ». Quant au livret, elle se demande :

Un tel livret a-t-il existé ? Il semble que non, du moins sous forme d'un fascicule autonome. Selon Lovenjoul<sup>17</sup>, le scénario de *Yanko* fut seulement « imprimé à un très petit nombre d'exemplaires, au dos des programmes qui furent distribués aux critiques, dans la salle même, le soir de la première représentation » (*HOTG*, tome II, p. 155-156)<sup>18</sup>.

On comprend alors que le texte que nous étudions était de Gautier et qu'il était imprimé au dos des programmes. L'année 1858 est prolifique pour Théophile Gautier. En juillet, on donne *Sacountalâ*.

Ce sixième et dernier ballet représenté, s'inspire du drame indien de Kâlidâsa. Ce poète et dramaturge indien (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup>) est à l'origine de la pièce *Sacountalâ*. Cette histoire raconte aussi la naissance de Bharata, ancêtre de la nation indienne. C'est la première fois que Gautier transpose un texte littéraire en livret et il lui a fallu adapter la légende pour la scène chorégraphique. Mais ce n'est pas la première fois que Gautier s'intéresse à l'Inde, dans *Fortunio* (1837), *Les Deux Étoiles* (1848) ou *Avatar* (1856), le poète dépeint une Inde non pas réaliste mais fantasmée<sup>19</sup>. De plus, Gautier a vu les danseuses indiennes venues faire une tournée à Paris, dont la belle Amani. La troupe s'était arrêtée en 1838 au *Théâtre des Variétés* et avait alors fasciné la capitale<sup>20</sup>. Maxime Du Camp met à la disposition du librettiste *L'Anneau de Sacountalâ* ou *La Reconnaissance de*

---

17 Charles de Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907) est un chercheur et collectionneur belge. C'est l'un des premiers érudits à s'intéresser à Théophile Gautier et à constituer une bibliographie. Il a notamment édité *Les Lundis d'un chercheur* (1894) et *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier (HOTG)* en 1887. Sa collection est conservée par l'Institut de France.

18 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, section III, Théâtre et ballets*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 58.

19 Voir David, Henri, « L'exotisme hindou chez Théophile Gautier », *Revue de littérature comparée*, n°3, vol.9, 1929, p. 505-565.

20 *La Presse*, 20 et 27 août.

*Sacountalâ* traduit par Antoine-Léonard de Chézy (1830). Le public ne connaissant pas la tradition indienne, Gautier dut simplifier l'histoire mais ne fit pas beaucoup de changements. On a des manuscrits de ce livret dès décembre 1857. Les variantes corrigent des éléments d'ordre dramaturgique. L'Opéra ne recula devant aucune dépense pour faire de cette production, un spectacle grandiose. Ce spectacle fut la dernière production montée d'après un livret de Gautier. Après avoir présenté ces six livrets, étudions maintenant l'intérêt qu'ils peuvent avoir d'un point de vue littéraire.

L'objet « livret de ballet » est un *medium* verbal qui va être adapté en *medium* a-verbal. C'est un exercice littéraire complexe que d'écrire avec des mots ce qui ne pourra être dit qu'avec des gestes. Les librettistes professionnels sont entraînés à cet exercice mais pour un néophyte comme Théophile Gautier :

Un ballet est quelque chose de plus difficile à faire qu'on ne le pense. Il n'est pas aisé d'écrire pour les jambes. Vous n'avez là ni tirades orgueilleusement ampoulées, ni beaux vers, ni lieux communs poétiques, ni mots à effet [...].<sup>21</sup>

En effet, le livret n'est pas censé être lu mais il est étonnant de voir à quel point Gautier prend soin de ces quelques pages. La qualité littéraire de ces textes, considérés comme anodins, lui permet de se démarquer des autres librettistes. On pourrait faire une étude stylistique de ce corpus mais les approches historique et thématique permettent de prendre plus de recul sur un corpus encore peu étudié. Le plaisir de cette recherche consiste aussi dans le fait de redécouvrir un autre Gautier, le Gautier librettiste est différent du romancier, poète, voyageur, nouvelliste, critique, ... mais ses écrits se répondent sans cesse. Les livrets peuvent être lus comme une porte d'entrée de son œuvre ou bien comme des textes indépendants portant les indices d'un critique et poète reconnu.

Gautier est plus connu à son époque en tant que chroniqueur qu'en tant qu'auteur. Son éclectisme lui permet de ne pas avoir d'étiquette mais il est aussi souvent effacé par rapport aux grands autres romantiques : Hugo, Nerval, Musset, ... Peu d'études ont été faites sur lui avant 1970. Bien sûr, il y a l'importante bibliographie de Lovenjoul en 1887, *Histoire des Œuvres de Théophile Gauier*. Plus tard, Émile Bergerat, admirateur, secrétaire et gendre de l'écrivain publie

---

<sup>21</sup> *La Presse*, 4 février 1839.

*Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance* en 1879. Plus scientifique peut-être, René Jasinski publie *Les années romantiques de Théophile Gautier* en 1929. P.-G. Castex aborde l'angle fantastique de Gautier dans les années cinquante. Dans les années soixante-dix, Claude-Marie Senninger s'intéresse au théâtre gautiériste. Peter Whyte propose des relectures de contes fantastiques. La recherche gautiériste est redynamisée par Slatkine en 1979, grâce à la réédition de ses nouvelles. En 1978, la Société Théophile Gautier organise des colloques et publie des bulletins comprenant des grands noms de la critique gautiériste : Lacoste, Shapira, Montandon, Fizaine, Voisin, ... L'intérêt pour le Gautier librettiste et chroniqueur arrive tardivement, après *Les ballets de Théophile Gautier* (1965) d'Edwin Binney, c'est la publication d'Ivor Guest, *Écrits sur la danse* (1995) qui redonne un regain d'intérêt pour cette facette du poète. Le travail de François Brunet, *Théophile Gautier et la danse* (2010) continue dans cette approche. Enfin, la biographie très complète, écrite par Stéphane Guégan, permet de découvrir encore certains aspects de la personnalité de l'écrivain.

La recherche sur les rapports entre littérature et danse, quant à elle, augmente depuis une vingtaine d'années. On peut citer : *Danse contemporaine et théâtralité*, de Michèle Febvre (1995), *Corps et graphies* de Guy Ducrey (1996), la thèse d'Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse* (2001) ou plus récemment, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*, d'Alice Godfroy (2015), *Danse contemporaine et littérature*, de Magali Nachtergaele sous la direction de Lucille Toth (2015). Des ouvrages collectifs et des actes de colloques ont été publiés, preuve de l'intérêt pour ce domaine de recherche : *Sociopoétique de la danse* (1998) et *Écrire la danse* (1999) sous la direction d'Alain Montandon ou bien en avril dernier, le colloque «Écrits pour le mouvement, écrits en mouvement. Formes, emplois et évolutions du livret de ballet de la Renaissance à nos jours ». Mais sous quel spectre étudier les livrets de ballets de Gautier ?

C'est dans *The Art criticism of Théophile Gautier*<sup>22</sup> que nous avons lu pour la première fois le concept de « microcosme ». Cette idée, signifiant « monde en réduction, entité, ensemble formant une unité » d'après le *Trésor de la Langue Française (TLF)* est utilisé par Gautier pour parler des œuvres d'art. Certains peintres ont, d'après lui, un microcosme se répondant dans toute leur œuvre. Ce concept est adaptable pour les six livrets de ballet, mais aussi pour son œuvre entière. En étudiant les livrets, nous nous apercevrons que certains « préceptes » romantiques sont présents dans tous les textes, même dans celui de *Yanko* considéré comme le ballet le plus « réaliste ». Ainsi, nous questionnerons l'existence d'un microcosme écrit pour des « jambes

---

22 Spencer, Michael Clifford, *The Art criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1969.

romantiques » chez Gautier et sous quelles formes cela se manifeste dans les livrets.

Dans un premier temps, nous étudierons la spécificité du genre du livret de ballet. Il nous faut comprendre quel est cet objet, quelles sont ses caractéristiques et son histoire. La contextualisation de notre corpus nous permettra de comprendre les enjeux des livrets. Ensuite, nous étudierons la composition de notre corpus pour voir s'il répond à une logique récurrente au sein de chaque production. La danse est bien sûr omniprésente dans un livret mais nous essaierons d'observer comment se manifeste sa présence. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur les thèmes récurrents et romantiques des livrets : les personnages romantiques, la couleur locale, et les aspects fantastique et merveilleux. Nous opposerons l'évidence d'un romantisme dans certains ballets avec des aspects plus subtils du microcosme romantique. Dans un troisième temps, nous élargirons notre microcosme romantique à un corpus plus étendu ; les ballets non représentés du poète, publiés dans la même édition ainsi que les chroniques des ballets par Théophile Gautier et le reste de la critique. Cet ensemble d'analyse nous permettra d'étudier le microcosme gautiériste pour voir s'il est romantique et comment il se manifeste dans cet objet si particulier du livret de ballet.

## « Écrire pour les jambes » : le cas du livret de ballet

Le livret de ballet est un objet textuel qui a évolué à travers les siècles. Quand Théophile Gautier commence à en écrire, c'est dans le cadre d'une collaboration avec Vernoy de Saint-Georges, librettiste expérimenté. Ce dernier sait comment manier le livret et Gautier en retirera les bénéfices du succès de *Giselle*. Mais le poète préfère un livret libre, qui n'a pas besoin de « ficelles de faiseurs ». En effet, il n'y a pas vraiment de codes pour écrire un livret, il faut juste faire attention à la *dispositio* du texte. Le texte doit faire avancer l'action, tout en laissant des passages qui pourront être chorégraphiés ; on doit facilement l'adapter au « théâtre du silence ». Peut-on lire le microcosme gautiériste dans la *dispositio* des livrets ? Nous définirons tout d'abord ce qu'est l'objet « livret de ballet », puis nous analyserons la composition de chaque livret de Gautier que ce soit dans son ensemble ou dans de brefs passages. Enfin, nous verrons comment Gautier adapte ses textes à la scène chorégraphique.

### **Chapitre 1 : Qu'est-ce-qu'un livret de ballet ?**

Avant de commencer l'étude des livrets de Théophile Gautier, il nous faut tout d'abord définir et comprendre ce qu'est un livret de ballet, étudier l'évolution du rôle des librettistes et contextualiser l'univers de la danse au XIX<sup>e</sup> siècle. Comment Gautier conçoit l'écriture d'un livret de ballet et comment conçoit-il même le ballet ? Pour répondre à cette question et exposer nos connaissances, nous nous servirons des appuis théoriques qu'Hélène Laplace-Claverie nous transmet dans *Écrire pour la danse*, sur la question des livrets et des librettistes. Sur la question de l'état du ballet en France au XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous servirons du livre de Marie-Françoise Christout sur *Le Ballet occidental*, notamment le chapitre « Une révolution poétique : le ballet romantique ».



## 1- Les livrets

Dans le *Trésor de la Langue Française (TLF)*, il n'y a pas d'entrée « livret de ballet » mais « livret ». Il faut se référer au sens musical : « texte sur lequel est écrite la musique d'une œuvre lyrique » ou « libretto ». Pourtant le *libretto* est éloigné du livret de ballet, sachant que la danse n'est que visuelle, il n'y a pas de discours direct dedans ou s'il y en a, il ne sera exprimé que par pantomime. Hélène Laplace-Claverie nous explique que :

Le ballet, qui était jusque-là [jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle] une forme hybride composée de parties chantées aussi bien que dansées, devint avec la disparition du « ballet de cour » un spectacle purement chorégraphique. Et le livret de ballet se modifia en conséquence: jadis constitué de strophes en vers destinées à être déclamées sur scène, il se transforma en une sorte de scénario voué à décrire les évolutions des danseurs [...].<sup>23</sup>

Historiquement, le terme *libretto* apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle en Italie et désigne l'objet sur lequel est écrit le texte ou le texte en lui-même. Nous étudions les livrets de ballet dans le second sens du terme. Les livrets sont liés au caractère éphémère du théâtre vivant et la danse appartient au domaine du « théâtre du silence »<sup>24</sup> comme a pu l'étudier Marie-Françoise Christout. Chaque livret est destiné à disparaître avec le ballet dont il a permis la création. Heureusement, beaucoup de fascicules ont été sauvegardés. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les livrets d'opéra étaient imprimés et vendus à des millions d'exemplaires. Petit à petit, les livrets sont devenus des trésors pour les collectionneurs d'art car ils devenaient de jolis petits livres. Ce phénomène concerne aussi les livrets de ballet. Les livrets conservés permettent aussi que certains ballets ne tombent pas dans l'oubli, même si aujourd'hui la captation vidéo permet de garder une trace de la chorégraphie. Grâce à ces traces écrites, le ballet est considéré comme de l'art et permet aussi la création de droits d'auteur. Le livret permet à la loi de définir ce qu'est une *œuvre chorégraphique* : « Le libretto d'un ballet, précise un codicille, comporte un enchaînement de scènes, une action dramatique, des épisodes qui constituent une véritable pièce de théâtre protégée par la loi »<sup>25</sup>. Mais le problème est alors que la loi oublie la danse abstraite, ce qui influence les librettistes.

---

23 Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse*, op. cit., p. 19.

24 Christout, Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, La Haye-Paris, Mouton, 1965.

25 Benoit et Descamps, *Commentaire législatif de la loi du 22 mars 1886*, p. 92 (cité par Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse*, op. cit., p. 25).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, avant l'apparition du ballet narratif, la danse est abstraite, allégorique. Marie-Françoise Christout explique que : « le livret est plus ou moins le développement du sujet. Il n'est pas indispensable car nous avons vu qu'il existe des ballets dits de « danse pure ». Toutefois l'usage du livret est presque constant dès le XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>26</sup>. Mais la naissance du *ballet d'action* donne un regain d'importance au livret. On voit qu'il y a deux conceptions de la danse : abstraite ou narrative. C'est Molière qui, pour la première fois, mêle danse et théâtre dans ses comédies-ballets. C'est une première étape vers le *ballet d'action* ou *ballet à livret*. C'est vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la venue de Loïe Fuller, notamment à l'Opéra, que le public retrouve le goût de la danse pure, abstraite.

Le livret n'est ni le programme que l'on distribue au début du spectacle et qui est une sorte d'argument résumé du ballet, écrit pour le public, après que le spectacle soit monté, contrairement au livret qui est écrit pour que le chorégraphe, le compositeur, le décorateur, etc, puissent créer le spectacle. Le livret n'est pas non plus une notation chorégraphique, la plupart des librettistes ne connaissent pas les termes techniques de danse. Enfin, le livret n'est pas le compte rendu journalistique qu'on peut lire dans la presse, après la première des ballets. Les livrets de ballet ont la caractéristique d' « offrir une image verbale d'un spectacle a-verbal »<sup>27</sup>. Le « ballet d'action » efface la danse abstraite, il faut que le ballet raconte une histoire, avec différents personnages, dans un cadre espace-temps plus ou moins précis. Théophile Gautier change d'avis quant au ballet d'action, soit il dit ne vouloir qu'une belle danse, précisant que les Français sont trop attachés à la trame, contrairement aux Anglais, ou au contraire : « plus que tout autre ouvrage le ballet a besoin d'un poème<sup>28</sup>, ou, si ce mot vous paraît trop ambitieux, d'une fable bien nettement suivie et compréhensible sans effort »<sup>29</sup>. Mais il nous garde de trop nous attacher au programme et critique « ceux qui, à la représentation d'une nouveauté chorégraphique, lisent le livret pendant qu'il se traduit sur la scène, et n'en détournent pas une seule fois les yeux, aimant mieux savoir que voir »<sup>30</sup>. Comparer le livret avec l'opéra est déjà une absurdité pour le poète mais comparer le livret avec un ballet serait une ineptie, chaque geste ne correspondant pas ligne à ligne au livret. On ne peut penser un ballet comme un assemblage de mouvements correspondant à un assemblage de phrases. Après avoir défini ce qu'était un livret, et lu ce que Gautier en pense, penchons-nous sur le rôle des librettistes.

---

26 Christout, Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le « théâtre du silence »*, op. cit., p. 22.

27 Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse*, op. cit., p. 21.

28 Terme courant pour parler des livrets de ballet au XIX<sup>e</sup> siècle.

29 Gautier, Théophile, *La Presse*, 25 février 1850 (*Écrits sur la danse*, op. cit., p. 242).

30 Gautier, Théophile, *La Presse*, 21 février 1848 (*ibid.*, p. 210).

## 2- Les librettistes

Le librettiste est souvent soit un spécialiste du ballet comme le chorégraphe ou soit un spécialiste de l'écriture comme Théophile Gautier. Edwin Binney précise que :

On pourrait croire que les chorégraphes qui écrivirent plusieurs de leurs propres livrets [...] étaient mieux qualifiés pour faire ce travail qu'un dilettante comme Gautier. Mais il leur manquait une faculté particulière qu'il possédait au plus haut degré, l'imagination littéraire. Ils faisaient tout ce qu'il fallait dans l'exercice de leur art, ils étaient compétents, mais ils étaient trop près de leur métier pour avoir la vision extra-théâtrale de leur collègue [...].<sup>31</sup>

Pourtant au XIX<sup>e</sup> siècle, pour des raisons économiques, on ne prend pas le risque de l'artistique et ce sont des « faiseurs »<sup>32</sup> qui écrivent les livrets. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le ballet prend place dans la *comédie-ballet*, et ce sont deux composantes de même importance, mais depuis la réforme noverienne, le « ballet d'action » est la norme. L'art chorégraphique devient narratif après avoir été seulement ornemental. La réforme de Jean-Georges Noverre suit la parution de *Lettres sur la danse et sur les ballets*, en 1760. Diderot ajoute :

Une danse est un poème. Ce poème devrait donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvements, qui suppose le concours du poète, du peintre, du musicien et du pantomime. Elle a son sujet, et ce sujet peut être distribué par acte et par scènes.<sup>33</sup>

Noverre et Diderot ont la même conception sur le « ballet d'action », sur la place du livret dans la chorégraphie et sur le danseur-chorégraphe :

Le maître de ballets après avoir approfondi les connaissances du mécanisme de la danse, doit sacrifier, tous ses loisirs à l'étude de l'histoire et de la mythologie, se pénétrer de toutes les beautés de la poésie ; lire Homère, Virgile, l'Arioste et le Tasse, connaître enfin les règles que la poésie a établie. Ce n'est pas assez que de lire, il faut graver dans sa mémoire tous les grands traits que l'on croit propres à l'action pantomime ; pour y réussir, on doit les écrire sur trois

---

31 Binney, Edwin, *Les Ballets de Théophile Gautier*, op. cit.

32 Hélène Laplace-Claverie note que « ce terme péjoratif, qui désigne dans la langue du théâtre un spécialiste de la « scène à faire », est également employé dans le domaine chorégraphique », *Écrire pour la danse*, op. cit., p. 40.

33 Diderot, Denis, *Entretiens sur le « Fils naturel »*, dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p.162.

cahiers ; l'un sera historique, l'autre renfermera tous les sujets de la mythologie, et le troisième contiendra ceux qu'offre la poésie ; c'est dans ce répertoire abrégé qu'il trouvera des sujets de ballets variés et intéressants.<sup>34</sup>

Noverre exprime un souhait de « transposition d'art », il veut que la littérature devienne danse. Aujourd'hui encore, nombre de ballets sont adaptés d'œuvres littéraires, tout comme les scénarios de films. Les librettistes n'avaient plus besoin de trouver un sujet inédit, ils adaptaient selon des « recettes » les œuvres littéraires en œuvres chorégraphiques. Théophile Gautier se plaint de ce phénomène :

Nous avons déjà blâmé cette habitude, qui paraît s'enraciner à l'Académie royale ; de rhabiller des opéras-comiques, des mélodrames ou des comédies en ballet. Le ballet est un genre spécial, qui exige des sujets d'une nature toute particulière, où la danse arrive forcément, impérieusement et sert à l'expression même de la fable. Une pièce traduite en signes mimiques et accompagnée d'un divertissement n'est pas un ballet. C'est une vérité qu'on oublie trop souvent. Les habiles en charpente dramatique se trompent en appliquant à la chorégraphie leurs procédés ordinaires. Un poète dictant ses idées à un peintre qui les écrivait en croquis, voilà la meilleure combinaison pour obtenir un beau scénario de ballet, chose plus rare qu'on ne pense [...].<sup>35</sup>

On voit aussi cette idée qui reviendra régulièrement dans ses chroniques, du « ballet- peinture » et cette conception de la danse aboutira au *Mariage à Séville* (1870), basé sur le tableau de Mariano Fortuny y Carbo, exposé la même année, et intitulé *Le Mariage dans la vicaria de Madrid*. Nous reparlerons de ce projet avorté ultérieurement. Pourtant, le début de sa carrière de librettiste commence mal, après un premier projet qui n'a pas donné suite, *Cléopâtre*, Gautier est doublé non pas d'un peintre, mais du librettiste Jules Vernoy de Saint-Georges<sup>36</sup>. L'association de l'artiste et du *faiseur* nous a offert un des plus grands ballets du répertoire, même si Gautier trouve que « pour un poète, ce succès chorégraphique ne laisse pas d'être humiliant »<sup>37</sup>. C'est « humiliant » pour un auteur d'exercer ce métier car son rôle est secondaire, contrairement au

34 Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, dans *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Librairie théâtrale, 1977, p. 49.

35 Gautier, Théophile, *La Presse*, 20 juillet 1847 dans *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 196.

36 Hélène Laplace-Claverie nous indique que « Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1801-1875) : vaudevilliste et auteur de nombreux livrets tant lyriques que chorégraphiques, un moment directeur de l'Opéra-Comique, il incarne le type même du librettiste officiel », *Écrire pour la danse*, op. cit., p. 47.

37 Lettre de Théophile Gautier à Armand Baschet datant de 1851.

poète ou au romancier qui sont les « pères » de l'œuvre. Le travail du librettiste n'est pas évident sur scène, on fera plus attention aux chorégraphes, compositeurs, danseurs, voire décorateurs et costumiers dont on verra directement le travail. Alors que le librettiste est à la base, à la genèse du ballet, et qu'il obtient des droits d'auteur et est payé à chaque nouvelle représentation, on ne voit jamais réellement son travail. Gautier, le librettiste-artiste a changé la façon d'écrire les livrets, après lui les *faiseurs* ne sont plus à la mode, et à la mort du poète, on lui cherche un «successeur », sans succès.

### 3- La danse au XIX<sup>e</sup> siècle

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle voit apparaître le romantisme allemand, anglais, puis français que ce soit en littérature ou dans le domaine des arts. C'est un mouvement nouveau, lyrique, exotique, sensuel, fantastique qui rejette les anciens modèles. La danse permet d'exprimer toutes les passions et d'illustrer de nouveaux mondes. La romantique élévation spirituelle se reflète sur *pointes*, non pas en premier avec Maria Taglioni, mais avec Geneviève Gosselin, puis reprise par Fanny Bias notamment. Avec ce nouvel « outil », les mouvements eux aussi changent, il y aura plus d'*arabesques*, d'*attitudes*, qui permettent plus d'amplitude. Des danseuses espagnoles ou indiennes arrivent en France et font découvrir au public parisien des danses de nouveaux horizons. La technique dite « classique » apparue avec l'Académie royale de danse vers 1661, va servir l'« idéologie » romantique. La danse va se détacher des sujets mythologiques et pastoraux pour s'intéresser aux songes romantiques. Théophile Gautier déclarera que l'Opéra sera :

Livré aux gnômes, aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux wilis, aux pèris, et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet.<sup>38</sup>

Lui-même traitera des wilis et pèris mais seulement dans ses trois premiers ballets<sup>39</sup>. Les costumes aussi évoluent en lien avec le sujet, les danseuses ne portent plus des imitations de tenues antiques mais de vaporeuses jupes. L'opéra *Robert le diable*, de Meyerbeer, représenté en 1831 à l'Opéra, est une première étape vers le ballet romantique. Les passages de danse de

---

<sup>38</sup> Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental*, Paris, Desjonquères, 1995, p. 60, reprend Gautier, Théophile, *Écrit sur la danse*, op.cit.

<sup>39</sup> Notons que dans *Pâquerette*, il y a un intermède romantique où on retrouve ces êtres irréels.

nonnes-fantômes insérés dans le spectacle nous mène vers la branche fantomatique du romantisme. Pourtant c'est *La Sylphide*<sup>40</sup> qui est considéré comme le premier ballet romantique, avec pour effigie la non moins romantique Maria Taglioni. Le sujet, tiré de *Trilby* de Charles Nodier (1822) exploite le thème des frontières entre le monde terrestre et le monde céleste, entre le réel et l'idéal, entre le rêve et la mort. La « couleur locale », le folklore est ici écossais et s'exprime dans les costumes, décors et danses de caractère. La part de fantastique sera reprise dans d'autres ballets et on retrouvera avec une certaine récurrence le même modèle, une femme idéale mais céleste qui tombe amoureuse d'un humain<sup>41</sup>, ou une jeune fille amoureuse qui se transforme en esprit<sup>42</sup>. *Giselle* est le premier « ballet blanc », Serge Lifar<sup>43</sup> précise que les tutus romantiques des sylphides étaient bleu ciel. Les techniques de machinerie aussi participent à cette impression d'élévation, les danseuses s'envolant suspendues à des câbles. Le ballet-pantomime laisse de plus en plus de place à la « danse pure » même s'il y a toujours un livret.

La direction de l'Opéra de Paris par le docteur Véron entre 1831 et 1835 met au-devant de la scène la danse par rapport à l'opéra. Le théâtre subit des travaux et le gaz y apparaît en 1822. Les succès du début du siècle comme *Mars et Vénus*, de Jean-Baptiste Blache et Schneitzhoeffter (1826), ou *La Somnambule* et *Manon Lescaut*, d'Aumer et Halévy (1827 et 1830) disparaissent de l'affiche. Le ballet se démocratise, les livrets doivent se simplifier pour que le public se concentre sur les merveilleux décors et costumes, les bourgeois s'y pavanent. Les danseuses prennent une place de plus en plus importante dans le ballet, et sont de mieux en mieux payées. Finalement, elles prennent le pouvoir au sein de l'Opéra. Le nom d'une danseuse peut assurer le succès d'un spectacle. Par exemple, Maria Taglioni, à la suite du triomphe de *La Sylphide*, deviendra un modèle pour les femmes qui se feront des coiffures et des toilettes adaptées du ballet, et il en sera de même, après le succès de *Giselle*. La plupart des ballerines viennent de l'étranger à Paris, capitale du ballet classique, pour obtenir le succès et pour que les chorégraphes français leur composent des ballets sur mesure. Après l'italienne Taglioni, c'est le succès de l'autrichienne Fanny Elssler, plus solaire et sensuelle que la première. Gautier fera cette fameuse comparaison :

Mademoiselle Taglioni est une danseuse chrétienne, si l'on peut employer une pareille expression à propos d'un art proscrit par le catholicisme : elle voltige comme un esprit au

---

40 *La Sylphide* est créée en 1832 à l'Opéra de Paris par Filippo Taglioni pour sa fille, Maria, le librettiste est Adolphe Nourrit et le compositeur, Jean Schneitzhoeffter.

41 On pense à *La Péri* de Gautier (1843).

42 Ici, on pense à *Giselle ou Les wilis* (1841).

43 Lifar, Serge, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, op. cit.

milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime à s'entourer ; elle ressemble à une âme heureuse qui fait ployer à peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes. Fanny Elssler est une danseuse tout à fait païenne ; elle rappelle la muse Terpsichore avec son tambour de basque et sa tunique fendue et relevée par des agrafes d'or [...]»<sup>44</sup>.

Carlotta Grisi est une autre danseuse venue triompher à l'Opéra et son succès se fait notamment grâce à Gautier qui lui crée le rôle de *Giselle* et de *La Péri*, permettant à la ballerine de montrer ses talents de danseuse champêtre, fantomatique, ou orientale. Une autre italienne inspirera Gautier, il s'agit de Fanny Cerrito pour qui il créera *Pâquerette* et *Gemma*. Marie- Françoise Christout nous explique que « Cerrito est une « danseuse de fantaisie » dont l'art concilie le style *noble* et celui de *demi-caractère*, alliant gaieté, coquetterie, passion et vivacité »<sup>45</sup>. Certains danseurs aussi obtiennent la faveur du public, mais avec plus de difficulté que les danseuses pour qui sont écrits les livrets. On peut citer parmi eux : Jules Perrot, qui aurait contribué à la chorégraphie de *Giselle*, Lucien Petipa qui a dansé le rôle d'Albert, Achmet, Massimo et Douchmanta, Arthur Saint-Léon qui a dansé François et a participé à la chorégraphie de *Pâquerette*, ou encore Louis Mérante qui a interprété Santa Croce ou Madhavya. Le danseur est plus vu comme un faire-valoir de la danseuse, comme un *porteur* que comme un danseur à part entière. Finalement, l'époque du ballet romantique se termine avec la guerre de 1870, l'incendie de la salle Le Peletier et l'inauguration du Palais Garnier où l'opéra est mis à l'honneur.

Ces informations sur l'évolution des livrets, depuis le *libretto*, jusqu'à ceux de Gautier en passant par les livrets de comédies-ballets et ceux de danse abstraite, nous permet plus de recul sur le contenu des livrets que nous allons étudier et leur légitimité à être étudié comme texte narratif, ainsi que la complexité à étudier un objet verbal qui doit être représenté dans un spectacle a-verbal. La différence entre un librettiste *faiseur* et un librettiste écrivain est aussi intéressante à exploiter et peut nous donner des clefs de compréhension quant à la différence entre les livrets de Gautier ou ceux de Vernoy de Saint-Georges. Leur collaboration durant l'élaboration de *Giselle*, permet de voir ce livret sous un œil différent, on ne sait exactement qui a écrit quoi mais ce livret est peut-être l'alliance parfaite entre technique librettiste et l'artistique que réclame le livret d'un ballet. Contextualiser les ballets de Gautier dans le panorama des ballets

---

44 Gautier, Théophile, *La Presse*, 11 septembre 1837.

45 Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, op. cit.*, p. 72.

romantiques permet aussi de voir comment il a pu créer ses livrets. En effet, certains thèmes romantiques reviennent dans ses ballets, l'amour impossible, l'exotisme, le fantastique, ... De plus, comme nous avons pu le voir, les danseuses sont les vedettes de l'époque et il est alors normal que Gautier écrive chaque ballet en pensant à une en particulier et en amoindrissant le rôle du danseur. Après avoir étudié, ce qu'était l'objet « livret », nous allons maintenant voir ce qu'il y a dans les livrets de Gautier, et à quoi ressemble un romantique « écrivant pour des jambes ».

## **Chapitre 2 : La *dispositio* des livrets**

Après avoir étudié ce qu'était un livret au XIX<sup>e</sup> siècle, il faut comprendre comment le librettiste va adapter son sujet à la scène. Noverre explique que : « Un ballet est une pièce. Il doit être divisé par scènes et par actes ; chaque scène en particulier doit avoir, ainsi que l'acte, un commencement, un milieu et une fin ; c'est-à-dire son exposition, son nœud et son dénouement »<sup>46</sup>. Mais la difficulté de cette règle est évidente et un livret serait défiguré par ces contraintes venues du théâtre classique. Selon Charles Aubert, autre théoricien de la danse, un librettiste ne doit pas savoir écrire pour la danse mais pour la scène, lui aussi déclare que « un ballet doit être une pièce »<sup>47</sup>. Mais avec ces affirmations, la singularité de l'objet « livret de ballet » est mise en danger. Théophile Gautier préfère composer ses livrets comme des tableaux plus que comme des pièces. : « En France, l'on applique aux ballets une esthétique très sévère, et on exige d'eux qu'ils soient plus motivés et plus raisonnables que des tragédies »<sup>48</sup>. Et pourtant, il sera difficile à Gautier d'appliquer cette esthétique. En effet, même s'il ne respecte pas à la lettre les règles de Noverre et Aubert, il composera ses ballets de façon précise et c'est son premier ballet qui aura le cadre le plus strict.

### **1- La composition des ballets**

Les livrets sont plus ou moins longs mais ont globalement la même structure. Dans notre édition, le plus court livret est celui de *Yanko* avec cinq pages et le plus long est celui de *Pâquerette* avec dix-huit pages. Le livret se présente avec le titre, le genre du ballet (fantastique ou pantomime chez Gautier), sa longueur en actes et tableaux, le nom du compositeur avec

---

46 Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, dans *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, op.cit., p.100.

47 Aubert, Charles, *L'Art mimique, suivi d'un Traité de la Pantomime et du Ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901, p. 242.

48 Gautier, Théophile, *La Presse*, 27 octobre 1851 (*Écrits sur la danse*, op. cit., p. 249).



éventuellement celui du librettiste (Gautier n'est jamais cité), du chorégraphe, voire du décorateur, et enfin, la date et le lieu de la première représentation. On peut noter que dans *Sacountalâ*, on précise aussi l'origine du livret ; le drame de « Calidasâ ». Ensuite, il y a la distribution, parfois les femmes sont citées en premières (*Giselle*), parfois ce sont les hommes (*La Péri*, *Sacountalâ*, ...) et parfois les personnages sont dans le désordre (*Gemma*). Il y a ensuite une didascalie indicative, concernant l'époque ou le lieu dans lesquels se déroule l'action. Dans *Giselle* et *Sacountalâ*, il y a un bref paragraphe concernant l'origine du ballet, pour *Giselle*, la légende des wilis d'Henri Heine et pour *Sacountalâ*, le drame indien de Kalidasâ. Étudions maintenant le détail de chaque livret.

*Giselle* se divise en deux actes, le premier s'apparente à un « ballet paysan » et le second, est l'acte fantastique du ballet. Serge Lifar dans *Giselle, apothéose du ballet romantique*<sup>49</sup>, explique que le premier acte se conforme au canevas des « ballets paysans » mais que le second acte prend aussi ce même modèle. Ce serait Vernoy de Saint Georges qui serait à l'origine de la structure du ballet plus que Gautier qui aurait tout écrit autour du second acte. En effet, un rigoureux librettiste sait comment régler ce genre de grande production. On peut créer un tableau à partir de ce schéma répétitif que synthétise Lifar.

Modèle d'un acte	1° acte	2° acte
Scène d'ensemble pour planter le décor	Première scène des vigneron	Première scène des gardes-chasse
Scène d'intrigue	Scène 2 et 3 : Hilarion et Loys	Scène 2 : récit d'Hilarion
Entrée de la danseuse	Scène 4 : entrée de Giselle	Scène 3 : entrée de Myrtha
Danseuse et le corps de ballet	Scène 5 : valse de Giselle	Scène 4 : entrée des autres wilis Scène 5 : entrée de Giselle
Danse générale	Scène 5 (suite) : valse générale	Scène 6 : bacchanale avec les villageois
Entrée des autres personnages importants	Scène 6 : entrée de la mère Scène 7 : entrée des seigneurs	Scène 7 : entrée d'Albert
Pantomime	Scène 8 : dialogue entre Bathilde et Giselle Scène 9 : Hilarion découvre l'identité de Loys Scène 10 : retrouvailles des amants	Scène 8 : désespoir d'Albert Scène 9 : retrouvailles avec Giselle

<sup>49</sup> Lifar, Serge, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, op.cit., p. 128-129.

Danse générale (divertissement)	Scène 11 : marche des vigneron	Scène 10 : bacchanale avec Hilarion
Pas de deux	Scène 11 (suite) : pas de deux Loys/Giselle entourés des vendangeurs	Scène 11 : Giselle tente de sauver Albert
Rebondissement de l'action	Scène 11 (suite) : Hilarion dévoile l'identité de Loys Scène 12 : le retour de la chasse et la scène de la folie	Scène 12 : le jour se lève, les wilis disparaissent, Albert est sauvé
Final	Scène 12 (suite) : final et désespoir d'Albert	Scène 13 : Giselle pardonne à Albert et lui demande d'épouser Bathilde

Ce premier ballet est très organisé et permet d'avoir deux parties qui s'affrontent : le jour/la nuit, le réaliste/ le fantastique, la paysanne/ la wili. Dans les deux actes, on remarque aussi, l'alternance de danses de groupes (vendangeurs et wilis), de pas de deux (Giselle et Loys dans la scène de la pâquerette ou Albert tentant d'attraper la Giselle wili), de variations (la danse de la folie ou la variation de Myrtha) ou de pantomime ( Bathilde discutant avec Giselle ou Hilarion racontant la légende des wilis). Voyons si le deuxième ballet de Gautier, qui n'a pas été écrit en collaboration avec un autre librettiste mais qui comporte aussi deux actes, ressemble au premier.

Même si Gautier est officiellement le seul librettiste du ballet, on peut lire que *La Péri* a été écrit « en collaboration avec M. Coralli »<sup>50</sup> mais Perrot a eu aussi beaucoup d'influence sur la rédaction du livret. En effet, Andrew Gann, dans « La genèse de *La Péri* »<sup>51</sup> nous informe de la composition du livret et de son évolution. L'écriture du ballet s'est étendue sur un an et demi, ce qui est très long pour un livret de neuf pages. Le livret est adapté de la nouvelle de Gautier, « La Mille et deuxième nuit », publiée en 1842, soit un an avant la représentation de *La Péri*, mais rédigée au moins deux ou trois avant sa publication. La nouvelle, même si elle raconte la même histoire, diffère sur de nombreux points. *La Péri* a un cadre simplifié, la ballet doit être facilement compréhensible pour le public. Les noms des personnages changent, par exemple, Sidi-Mahmoud devient Abdul-Maleck puis Achmet. Ce qui change entre les deux *media* est que :

Le poète doit faire une quête qui se termine en échec avant de se rendre compte que l'idéal se trouve déjà chez lui. Dans un ballet, ces longues recherches dans tous les quartiers du Caire, ces longues attentes dans les mosquées, formerait une digression difficile à exprimer et à

50 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 605.

51 Gann, Andrew, « La genèse de *La Péri* », dans *BSTG* n° 4, 1979, p. 207-222.

intégrer dans l'action. Dans le canevas, Gautier emploie des moyens purement scéniques pour éveiller l'amour d'Abdul-Maleck.<sup>52</sup>

De plus, il faut que le public comprenne quand Grisi est La Péri ou Léïla. Certes, Léïla n'apparaît qu'au second acte et non plus sous les traits d'une fée mais d'une esclave mais il s'agit de la même danseuse. Le *Pas de l'abeille* devait déclencher le dénouement, excepté dans la dernière version du manuscrit où il apparaît plus tôt dans le second acte. Perrot a plus aidé Gautier à la conception du livret que Coralli qui en a tiré toute la gloire. Il avait déjà grandement participé à la chorégraphie de *Giselle*, et il comptait régler les pas de sa Carlotta Grisi dans ce deuxième ballet de Gautier. Andrew Gann pense à une rivalité amoureuse entre les deux hommes mais en tout cas, leur collaboration fut fructueuse. On reconnaît l'influence du chorégraphe : « relativement peu d'action, l'accent sur la danse poétique, beaucoup d'atmosphère »<sup>53</sup>. Gautier montrait des « plans » de chorégraphie au danseur ainsi que le livret qui forment, à eux deux, un ensemble. Mais quand le projet a été retardé, Coralli a pris la place de Perrot, et n'a pas voulu modifier ce que le premier chorégraphe avait approuvé. Coralli laisse son empreinte, il préfère la danse d'action à la danse symbolique. Il rajoute deux personnages : Roucem et Nourmahal, qui vont changer le premier acte. Le second acte aussi va évoluer jusqu'au dernier moment pour accélérer l'action et éviter les longueurs. Bien sûr, les répétitions font aussi évoluer le scénario mais c'est ainsi dans toutes les productions et le livret évoluera aussi avec les différentes représentations. Le *Supplice des crochets*, est supprimé, non pas à cause de la censure comme le présente Gautier mais parce que « la toile représentant la tour aux crochets a été supprimée... comme pouvant nuire à la rapidité du dénouement »<sup>54</sup>, il s'agissait d'un problème de machines. Comme l'explique Gann :

Si le ballet a résisté à toutes les vicissitudes et a fini par voir la scène, ce n'est pas uniquement à cause de son mérite. C'est surtout parce que Gautier avait appris à réussir dans la concurrence acharnée du premier théâtre lyrique, à s'imposer et à imposer son travail, à se servir de la presse et à répondre aux exigences de professionnels en adaptant son scénario aux besoins de la scène.<sup>55</sup>

---

52 Gann, Andrew, « La genèse de La Péri », *op. cit.*

53 *Id.*

54 Andrew Gann note que « la remarque est faite sur le rapport du matériel de ballet, conservé aux Archives nationales, F 21 1069 », *id.*

55 *Id.*

Même si cette œuvre est très personnelle, il est clair que c'est aussi une véritable collaboration entre Gautier, et les chorégraphes, initialement avec Perrot, puis avec Coralli qui a pris la relève. L'article d'Andrew Gann a été d'une aide précieuse pour la compréhension des différents manuscrits depuis l'hypotexte, qui est la nouvelle, en passant par les différentes versions des livrets jusqu'au texte que nous étudions. L'étude de la genèse du livret éclaire aussi plusieurs des enjeux du texte.

*Pâquerette* change des deux précédents ballets, on passe à un « ballet pantomime ». C'est le livret le plus long, composé de trois actes et d'une sorte d'épilogue. Chaque acte ne se sépare pas en scènes mais à l'intérieur de chacun, on trouve une évolution avec des personnages qui y apparaissent par surprise. Est-ce à cause de l'organisation musicale ? Il y a beaucoup de mouvements dans ce ballet mais un livret ne se calque pas sur les entrées et sorties pour découper les scènes comme au théâtre, mais sur la partition. Dans le premier acte, on pourrait séparer le travail de François, la fête du village et le recrutement, mais il y a aussi plusieurs tableaux dans la fête de village : les jeux, le cortège, la danse, etc. Dans le deuxième acte, on a l'entrée surprise de Pâquerette, puis celle de Job. Le troisième acte comprend aussi plusieurs entrées, celle de François, celle de Pâquerette et celle des soldats, et se finit précipitamment par une fuite. Cet acte comprend aussi un intermède onirique, qui perturbe le déroulement logique du ballet. Finalement, le dernier tableau est bien plus propice à la pantomime qu'à la danse et le ballet se termine par le rachat des héros. Dans ce ballet, on a des passages adaptés à des danses de groupes : la fête de village ou les danseurs dans l'auberge, des passages propices aux pas de deux : le pas de deux entre Bridoux et Pâquerette qui est remplacée par Catherine. On peut observer des variations masculines et féminines : le jeu des ciseaux pour Pâquerette qui peut prouver son agilité ou bien, le rêve de François. Mais la pantomime est ce qui prend le plus de place dans ce ballet.

Le livret de *Gemma* est plus court sur le papier mais le ballet était beaucoup trop long selon les critiques. La collaboration entre Gautier et la danseuse Fanny Cerrito n'a pas été très fructueuse, Hélène Laplace-Claverie nous l'explique :

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. Et au soir de la première, en dépit d'un accueil plutôt favorable de la part du public, la critique fut impitoyable [...]. Quant au livret de Gautier, elle dénonça son caractère italien, autrement dit son manque de rigueur logique, fruit d'une trop grande complaisance de l'auteur envers les caprices de l'interprète principale. À force d'ajouts inutiles, censés favoriser la succession de « numéros » brillants, *Gemma* avait fini par ressembler à un pur exercice de virtuosité.<sup>56</sup>

Gautier n'était pas en collaboration avec un autre librettiste, ni avec un chorégraphe mais ici avec une danseuse, le résultat n'a pas été avantageux pour le ballet car sans doute, Cerrito n'avait pas une vue d'ensemble et tout miser sur le premier rôle sera fatal au ballet. Il y a trop de rebondissements dans ce livret en cinq tableaux. Le premier dans le boudoir amène l'histoire ainsi que les trois personnages principaux. Le deuxième tableau amène une péripétie, le bal et l'enlèvement de Gemma. Le troisième crée un quiproquo, Massimo pense que Gemma aime réellement le marquis mais le ballet aurait juste pu se terminer par les retrouvailles des deux amants. Le dernier tableau aurait pu être évité, Santa Croce réapparaissant et poursuivant les amants et leurs adjuvants.

Le ballet de *Yanko* revient à une composition plus simple, le ballet n'est pas aussi binaire comme dans *Giselle* et *La Péri* mais il y a deux actes aussi. Le premier se déroule dans un cabaret, Yanko apparaît dès la première scène. Les deux prétendantes de Yanko, Vassilia et Yamini, arrivent plus tardivement dans le ballet, à la cinquième scène. L'acte second change de décor, c'est la dernière scène qui précipitera le dénouement comme dans *Pâquerette* par exemple. Dans les deux actes, il y a des « divertissements » qui correspondent à des passages de danse, le premier divertissement est la Pujala, le deuxième, la danse des œufs et celle des épées, qui correspondent à deux variations. Enfin le corps de ballet se réunira pour le final avant la chute du rideau. Des pas de deux sont envisageables entre Vassilia et Yanko même s'ils ne sont pas évidents dans le texte. Comme l'indique le titre, c'est un « ballet-pantomime » et la pantomime est présente dans la scène 6 de l'acte I par exemple, ou à la scène V de l'acte II pour le dénouement et avant le divertissement final. On remarque que souvent dans les pièces, ballets, opéras<sup>57</sup>, c'est l'arrivée

---

<sup>56</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 55.

<sup>57</sup> À titre d'exemple, dans le domaine du théâtre, on peut citer le *Tartuffe* de Molière (1669), c'est l'autorité royale qui punit Tartuffe et rétablit Orgon. À l'opéra, on peut citer *Don Carlos*, de Verdi (1867), où le grand Inquisiteur vient rétablir l'ordre. Plus proche, chez Gautier, c'est dans *Sacountalâ* qu'on peut voir une intervention divine, l'apsara Misrakési vient sauver l'héroïne des flammes du bûcher.

surprise d'un personnage supérieur ainsi qu'une scène de pantomime dans les ballets qui concluent le dernier acte avant un dernier tableau d'ensemble, cela permet de conclure rapidement l'histoire après un long suspense.

La composition du ballet *Sacountalâ* a été influencée par Kalidasâ, qui a écrit un drame indien issu de la mythologie indienne mais il est difficile de savoir ce qui est de Gautier et ce qui est du dramaturge indien. Après un paragraphe introductif sur les origines du livret, le ballet se sépare en deux parties, une partie dans la forêt, une autre au palais. La partie de la forêt est plutôt fidèle à la mythologie indienne à l'exception du fait que Durwasas arrive quand Douchmanta est déjà parti, c'est parce que Sacountalâ lui manque de respect rêvant de son prince, que la malédiction s'abattra sur elle. La perte de sa bague est aussi plus détaillée chez Kalidasâ. Quand elle part voir Douchmanta à la cour, elle est accompagnée de leur fils, Bharata, que le roi ne reconnaît pas non plus. Elle repart avec leur fils après son humiliation à la cour. C'est bien après que le pêcheur vient avec la bague à la cour et le roi part alors à la recherche de Sacountalâ et de Bharata dans la forêt. C'est quand il les aura retrouvés qu'ils seront enfin réunis. Kalidasâ étire son drame sur de nombreuses années, en effet, Bharata a eu le temps de devenir un jeune homme. Gautier résume l'intrigue des amours de Sacountalâ et Douchmanta sans insérer leur fils dans le récit. Hamsati est créée pour donner plus d'importance à la rivalité entre les deux femmes. Le récit est simplifié pour la bonne compréhension des spectateurs qui ne connaissent pas la mythologie indienne. On accorde plus d'attention à l'histoire d'amour entre l'héroïne et le roi qu'à sa mythique généalogie. Dans ce ballet, il y a aussi des scènes de groupe, comme avec les bayadères dansant pour le roi à l'acte II. Un pas de deux est évident à l'acte I quand Sacountalâ s'effraie de l'abeille et se réfugie dans les bras de Douchmanta. Enfin on pourrait voir une variation pour Sacountalâ après le départ du roi ou pour Douchmanta quand il veut exprimer son amour à Sacountalâ. Les personnages du pêcheur ou de Gautami, la gouvernante, sont des rôles de pantomime. On retrouve dans tous les ballets (et pas seulement ceux de Gautier) des personnages qui ne danseront pas ou n'esquisseront que quelques pas. Il y a Berthe, la mère de Giselle ou le prince de Courlande dans *Giselle*, Roucem et le marchand d'eunuque dans *La Péri*, le vieux Martin dans *Pâquerette*, le comte de San Severino dans *Gemma* ou encore le vieillard ou l'hôtelière dans *Yanko*. Ces rôles de solistes- pantomime sont importants pour la bonne marche de l'histoire, ce sont souvent des personnages plus âgés ou des serviteurs. Ces rôles sont quand même distribués à des danseurs.

Les ballets sont composés avec minutie pour qu'il y ait des ensembles, des pas de deux concernant l'intrigue amoureuse et des variations pour prouver la virtuosité des danseuses

vedettes. Mais même si on doit ménager des moments réservés à la danse, il faut aussi que l'histoire se développe tout en faisant en sorte que le public comprenne l'intrigue. C'est aussi pour cela que les livrets s'inspirent souvent d'œuvres littéraires déjà existantes comme c'est le cas pour *Sacountalâ*, mais aussi pour *Roméo et Juliette*, de Prokofiev (1935) adapté de Shakespeare, *Le Preneur de rats d'Hameln*, livret non-représenté de Gautier, inspiré d'une légende retranscrite par les frères Grimm, ou encore à l'opéra, *Carmen*, de Bizet (1875), d'après une nouvelle de Prosper Mérimée. L'adaptation en ballet est aussi un moyen d'attirer le public avec une œuvre ayant déjà rencontré le succès. Gautier s'inspire d'œuvres littéraires mais pas seulement, il met toutes ses connaissances à profit, que ce soit les légendes allemandes, le spiritisme, l'univers de la danse, ou la rhétorique scolastique.

## 2- La rhétorique des ballets

La *dispositio* est un terme latin renvoyant aux termes de rhétorique aristotélicienne, comprenant l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, l'*actio* et la *memoria*. Gautier descend de cette école comme tout étudiant du XIX<sup>e</sup> siècle. La *dispositio* d'un livret est certes différente d'un discours argumentatif mais Gautier voit la littérature par ce biais de la rhétorique. Bien évidemment, l'argumentation n'est pas prééminente dans un livret, qui est narratif, descriptif et surtout fait pour la chorégraphie et la pantomime mais on trouve des passages rhétoriques dans *La Péri* :

Visions ! chimères ! dit Roucem. La fée est sortie de la fumée de votre pipe ; c'est l'effet de l'opium qui produit des extases. La Péri n'existe que dans votre imagination mon cher maître ; ne pensez plus à cela, revenez à la raison, au vrai, au réel, qui a bien son prix. Vous possédez de belles esclaves, payées en bons et loyaux sequins d'or, une sultane favorite charmante ; aimez-la et ne cherchez pas à devenir l'amant d'une Péri. Ces sortes d'aventures finissent toujours mal.

58

Ou encore :

Viens avec moi, lui dit-elle, abandonne l'esclave ; les verrous et les grilles s'ouvriront d'eux-mêmes pour te laisser passer. Si tu me suis, la liberté, la vie, le soleil, les trésors à pleins coffres,

---

58 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 608.

tout ce qu'on peut rêver de plaisirs et de bonheur, de voluptés éternelles. Si tu restes, un supplice épouvantable, et pour qui ? pour une femme, une simple mortelle, dont la beauté ne doit durer qu'un jour, et qui ne sera bientôt qu'une pincée de poussière. Je t'aime et je suis jalouse de cette Leïla, rends-la à son maître, qui la punira comme elle mérite pour s'être échappée de son sérail ; je t'emmènerai dans mon royaume féerique et je te ferai asseoir à mes côtés sur un trône de diamant.<sup>59</sup>

Ces deux extraits sont les seuls passages argumentatifs des six livrets. Mais en les étudiant avec une approche rhétorique, nous nous apercevons que Gautier construit ses discours avec attention, ce qui est surprenant, sachant que les spectateurs n'en entendront ou n'en liront pas un mot. De plus, l'approche rhétorique nous permet d'en savoir plus sur les personnages et nous nous apercevons que l'étude des livrets est enrichissante pour la connaissance de l'écriture de Gautier. « Écrire pour les jambes », oui, mais toujours avec sérieux dans ce travail qui ne sera pas montré au grand public.

Le premier extrait a lieu à la fin du premier acte de *La Péri*, après le réveil d'Achmet alors que Roucem lui présente de nouvelles esclaves. Mais le prince ne fait pas attention à elles car il est trop occupée par sa Péri. Roucem s'inquiète alors pour lui. Si on fait l'analyse de départ, on sait que Roucem, l'eunuque, le responsable du harem, s'adresse au malheureux prince Achmet dont on connaît la cause du désespoir. Il essaie de le ramener à la réalité, à la raison, de lui « remettre les pieds sur terre ». Le type de discours est celui du genre délibératif, le passage est entre l'admonestation, le discours de conciliation car l'énonciateur donne des conseils en apparence, mais en réalité, il s'agit d'une exhortation car on peut lire les nombreux impératifs qu'il utilise. Pourquoi cacher une exhortation derrière l'admonestation ? Il faut réfléchir à la position des personnages, Roucem est indéniablement de classe inférieure à Achmet. Sa position ne lui permet pas de donner des ordres au prince. Mais on remarque aussi qu'il s'inquiète réellement pour le prince et c'est ce qui va le faire basculer du côté de l'exhortation ; ses sentiments, sa peur l'emportent sur sa raison à lui et pourrait lui faire manquer de respect au prince. On peut noter le comique de la situation, l'eunuque panique, on le voit à ses exclamations, alors qu'il exhorte le prince à la raison. Mais Roucem est le personnage grotesque, comique du livret donc il est normal de lire ces contradictions. Le genre délibératif est souvent résumé au fait de conseiller ou déconseiller l'objet du discours et dans ce cas, il convient bien de voir que l'énonciateur conseille à

---

<sup>59</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 612.



son destinataire de retrouver la raison. De plus, le temps utilisé est bien le présent, nous avons vu qu'ici c'était de l'impératif présent avec : « ne pensez plus », « revenez », « aimez-la », et « ne cherchez pas ». L'intention de Roucem est l'utilité morale et l'objet du discours concerne l'inopportunité de tomber amoureux d'une péri. On peut tout de même remarquer que les méthodes utilisées par Roucem pour parvenir à ses fins, empruntent à tous les types de discours. Il y a le raisonnement qui ne pourrait être plus explicite: « revenez à la raison », l'amplification dans un rythme ternaire: « à la raison, au vrai, au réel » et la démonstration par analogie avec le passé, passé qui s'exprime par un présent gnominique : « Ces sortes d'aventures finissent toujours mal ».

On peut aussi faire une analyse plus fine du personnage. Certes, nous avons vu que Roucem était un grotesque eunuque inquiété par son malheureux maître mais nous pouvons pousser l'étude pour mieux comprendre son discours. Il ressent de la peur, de l'amitié et de la colère (dans le sens du contraire du calme). L'objet de son discours (la Péri) ne le concerne pas directement mais pourrait avoir des conséquences sur lui. Elle rend triste son maître pour qui il a peur et contre qui il perd son calme car il perd ses moyens face à la passion d'Achmet. Donc nous voyons que Roucem parle sous le coup des ses émotions. Ensuite, nous pouvons aussi observer son rapport à l'action : est-ce qu'il doit ? est-ce qu'il peut ? est-ce qu'il veut ? Le plus facile est de constater qu'il doit aider son maître et qu'il veut aider son ami. En effet, Roucem est le serviteur du prince et il est de son devoir de le protéger en le ramenant à la raison. D'un autre côté, on le sent impliqué émotionnellement, il y a des exclamations «Visions ! chimères ! », mais aussi, on peut lire son affection, « mon cher maître ». Il ne veut pas que ça « finisse mal ». Parlons maintenant de son réel pouvoir. Bien sûr son exhortation est bien construite, mais quel pouvoir face à la passion d'un homme ? Le lecteur sait d'avance, que rien ne pourra convaincre Achmet. Et qu'en serait-il du ballet si Roucem arrivait à ramener son maître à la raison ? Achmet retournerait voir ses esclaves et oublierait sa fée, triste fin pour la Péri ! Mais alors que l'eunuque ne peut rien faire, il est de son devoir et de sa volonté de faire ce discours. Analysons maintenant son rapport aux besoins fondamentaux. Si Roucem est déstabilisé face à la passion d'Achmet, c'est aussi parce que sa sécurité est mise en danger. L'harmonie de son univers est perturbée par l'arrivée de cette fée. Il s'inquiète aussi de la sécurité de son ami qu'il pense devenir fou. Sa compréhension de la situation est biaisée car il n'a pas tous les éléments en main. Il n'a pas vécu ce rêve et ne sait pas à quel point la Péri est réelle. Alors qu'il essaie de ramener son ami au « vrai », c'est lui qui est dans le faux, car il se trompe, la Péri existe et le spectateur le sait et se moquera de ce grossier personnage.

Passons maintenant à l'analyse de la structure du discours, à la *dispositio* dans le sens rhétorique du terme. Roucem passe par toutes les étapes du discours rhétorique même s'il ne les développe pas.

- L'exorde ou la connexion : « Visions ! chimères ! »
- La *narratio* : « La fée est sortie de la fumée de votre pipe ; c'est l'effet de l'opium qui produit des extases. La Péri n'existe que dans votre imagination »
- L'éloge : « mon cher maître »
- L'exhortation : « ne pensez plus à cela, revenez à la raison, au vrai, au réel »
- La digression : « qui a bien son prix. Vous possédez de belles esclaves, payées en bons et loyaux sequins d'or, une sultane favorite charmante ; aimez-la et ne cherchez pas à devenir l'amant d'une Péri. »
- La péroraison : « Ces sortes d'aventures finissent toujours mal ».

On peut remarquer qu'il n'y a pas de proposition de services, mais pensons au fait que Roucem est de toute façon au service d'Achmet. On peut manifestement lire un discours structuré qui remplit les codes rhétoriques antiques même si ce discours est prononcé dans un livret. Andrew Gann, dans son article « La genèse de la Péri », parle de Roucem en ces termes :

L'eunuque Roucem, personnage créé exprès pour Jean Barrez<sup>60</sup>, a une peur comique de tout ce qui n'est pas parfaitement normal ; il représente ainsi tout conservatisme, toute réticence, tout ce contre quoi Gautier était encore en révolte. Pour ramener Achmet au réel il lui amène de nouvelles esclaves [...]. Le personnage garde surtout la fonction gautiérienne de représenter la peur de s'abandonner à l'au-delà.<sup>61</sup>

L'approche rhétorique peut être complétée par cette analyse d'Andrew Gann. Passons maintenant au second extrait argumentatif. Le passage se situe à la fin second acte alors que le prince est emprisonné parce qu'il n'a pas voulu livrer l'esclave Léïla dont il est tombé amoureux. L'énonciateur est la Péri (Léïla) qui teste l'amour du prince pour Léïla. En effet, il est facile de tomber amoureux d'une fée ou d'une esclave dansant un *Pas de l'abeille* mais il est plus difficile de rester fidèle à cette dernière et c'est de cette fidélité dont la Péri veut être convaincue. Achmet ne

---

<sup>60</sup> Andrew Gann note que « Barrez, un vétéran qui était venu de Bordeaux à l'Opéra en 1821, l'a quitté en avril 1844. Connu surtout comme comédien très spirituel, il était le partenaire de Fanny Elssler lors de ses années à l'Opéra et termina sa carrière comme chorégraphe et professeur », « La genèse de La Péri », *op. cit.*, p. 220.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 213-216.

le sait pas mais s'il cède à la demande de la Péri, il perd tout car il n'aura pas été fidèle à son amour mais s'il s'entête et préfère sa mort à celle de celle qu'il aime ; elle le sauvera. Mais il paraît difficile de tenir tête à cette Péri qui sait ce qu'elle veut et qui met tous les moyens nécessaires pour tester la fidélité de celui qu'elle aime.

Le type du discours est là encore une exhortation mais cette fois-ci, elle n'est pas déguisée en admonestation car la Péri ne veut pas dévoiler sa stratégie. Regardons si l'extrait répond bien aux codes du genre délibératif. La fée ne conseille pas au prince de la suivre mais elle lui ordonne « Viens avec moi ». Pourtant, elle ne peut pas l'obliger et utilise de arguments pour le convaincre. Elle lui fait miroiter les avantages qu'il aurait à la suivre contre ce qui l'attend s'il ne lui obéit pas : « Si tu me suis », « Si tu restes ». Le temps du discours est ponctué par le présent de l'impératif : « viens », « abandonne », « rends-la » mais le présent de l'indicatif est aussi utilisé : « si tu me suis », « si tu restes », « je t'aime et je suis jalouse », « elle le mérite ». La Péri utilise aussi des présents gnomiques comme « tout ce dont on peut rêver » et « dont la beauté ne doit durer qu'un jour », dans ces cas là, elle s'appuie sur cette valeur temporelle pour assurer ce qu'elle dit. Nous pouvons aussi remarquer du futur car le choix d'Achmet après ce discours définira son avenir : « les verrous et les grilles s'ouvriront », « qui ne sera bientôt qu'une pincée de poussière », « qui la punira », « je t'emmènerai » et « je te ferai asseoir ». L'objet de son discours n'est ni la vérité, ni la morale mais bien ce qui est opportun ou inopportun de faire. Une fois encore, ses arguments empruntent au genre judiciaire ou épideictique car non seulement, elle tente de le raisonner avec des arguments logiques : « [il] la punira comme elle le mérite pour s'être enfuie de son sérail », elle se sert aussi de l'amplification : « la liberté, la vie, le soleil, les trésors à pleins coffres », « de plaisirs et de bonheur, de voluptés éternelles », mais elle fait aussi une démonstration par analogie, non pas avec le passé mais avec le futur : « si tu me suis » en comparaison avec « si tu restes ». Nous avons bien un discours de type délibératif.

Le personnage de la Péri est peut-être plus complexe à analyser que celui de Roucem car elle est de double nature et son discours est prononcé, non pas au premier degré mais avec une arrière pensée vu qu'elle veut le convaincre mais qu'il lui serait défavorable qu'elle parvienne à ses fins. Elle est sous le coup de l'émotion quand elle prononce son discours : elle a peur pour Achmet, elle est amoureuse « je t'aime » mais elle est aussi sous le coup de la colère « je suis jalouse de cette<sup>62</sup> Léïla ». Posons-nous les mêmes questions qu'avec Roucem : est-ce qu'elle doit ? est-ce qu'elle peut ? est-ce qu'elle veut ? La Péri veut le protéger et interroger son amour, mais comme

---

<sup>62</sup> Notons le déterminant démonstratif « cette » qui montre bien le dédain de la Péri pour son *alter ego* terrestre.

nous avons pu le voir précédemment, il est difficile de forcer quelqu'un à ne plus aimer quelqu'un d'autre. Certes, elle donne de bons arguments (« la liberté », « la vie », « les trésors », le « royaume féérique » ou les « diamant[s] » contre « un supplice épouvantable », « une simple mortelle » et une « pincée de poussière ») mais combien pèse la logique sur la balance de la passion ? Donc nous pouvons constater que même si la Péri n'a pas de devoir, elle veut convaincre Achmet mais elle n'en a pas réellement le pouvoir. Alors que ce sont la survie, la sécurité et la liberté d'Achmet qui sont en danger, le discours de la Péri semble inverser les rôles et c'est elle qui est en danger et qui n'est plus libre car elle l'aime. La Péri semble en proie à la passion, à ses émotions alors qu'elle n'a pas de pouvoir sur le prince.

Le discours de la Péri est là aussi très bien structuré, elle passe par toutes les étapes d'un discours rhétorique.

- La connexion commence par l'exhortation : « Viens avec moi [...], abandonne l'esclave »
- La *narratio* : « les verrous et les grilles s'ouvriront d'eux-mêmes pour te laisser passer. Si tu me suis, la liberté, la vie, le soleil, les trésors à pleins coffres, tout ce qu'on peut rêver de plaisir et de bonheur, de voluptés éternelles. Si tu restes, un supplice épouvantable »
- La digression sous forme de question rhétorique et de réponse : « et pour qui ? pour une femme, une simple mortelle, dont la beauté ne doit durer qu'un jour, et qui ne sera bientôt plus qu'une pincée de poussière »
- L'éloge et le blâme : « Je t'aime et je suis jalouse de cette Léïla » suivi de « rends-la à son maître, qui la punira comme elle le mérite pour s'être échappée de son sérail »
- Péroration sous forme de proposition de services : « je t'emmènerai dans mon royaume féérique et je te ferai asseoir à mes côtés sur un trône de diamant ».

À la lecture de ce passage, on observe que la Péri respecte la *dispositio* et ses lieux communs.

La rhétorique est présente même dans l'étude des livrets de ballets. Alors que les personnages sont censés ne prononcer mot, certaines situations ne peuvent s'en passer. C'est dans le ballet de *La Péri*, que Gautier fait discourir deux de ses personnages. Tous deux très différents (un eunuque et une fée), ils essaient de convaincre la même personne, le prince Achmet mais pour des requêtes différentes. L'un veut que son maître cesse de penser à la Péri et l'autre, veut qu'il la rejoigne. On remarquera que leurs techniques argumentatives sont les mêmes, que ce soit dans le type de discours, d'ornements ou de *dispositio*. Mais dans les deux cas, Achmet ne les écoutera pas. Il ne reviendra pas sur terre après avoir connu la Péri et il refusera de la suivre au ciel quand elle lui

demandera, lui préférant Léïla, plutôt que le paradis qu'elle lui propose. En conséquence, il subira le supplice des crochets et à sa mort, son âme s'envolera vers sa Péri et ils pourront vivre éternellement le rêve qu'elle lui faisait si dangereusement miroiter. Gautier a bien travaillé sa rhétorique et ses techniques argumentatives dans ces deux extraits.

Dans ce chapitre, nous avons pu constater que la *dispositio* peut se travailler tant sur le plan d'un livret entier que sur un court paragraphe. En effet, les livrets doivent être organisés de manière à pouvoir insérer des passages dansés, en groupe, à deux ou seul, à l'intérieur même de l'intrigue. Gautier collabore avec d'autres librettistes comme Vernoy de Saint Georges pour *Giselle* ou avec les chorégraphes comme nous avons pu le voir dans *La Péri*, avec Perrot et Coralli. La majorité des livrets est basée sur une œuvre déjà existante mais sous une autre forme comme la nouvelle de *La Mille deuxième nuit* pour *La Péri* ou le drame de Kalidasâ pour *Sacountalâ*. Mais parfois ce sont juste des thèmes, des idées que Gautier veut plus explorer comme les wilis pour *Giselle*, le magnétisme dans *Gemma* ou le tableau de Fortuny dans *Le Mariage à Séville*. Nous remarquons aussi que la *dispositio* interne au livret répond à une *dispositio* dans le discours même des personnages comme nous avons pu le détailler avec Roucem et la Péri. Gautier n'écrit pas ses textes même « mineurs » sans sérieux, il transpose une rhétorique ancienne sur un discours argumentatif dans un livret, ce qui confirme notre intérêt à l'étude de ces textes. En ayant étudié l'importance de la place de la danse dans un livret, nous allons nous attacher de plus près à ces passages.

### **Chapitre 3 : La danse des mots**

Le livret doit être adapté à la scène chorégraphique et Gautier doit faire une *mise en pas*<sup>63</sup> de l'action. À la lecture des livrets, on voit rapidement que Gautier ne connaît pas les noms techniques des pas de danse et ne précisera pas les chorégraphies à l'exception de quelques dessins. Notons quand même que le poète collabore avec les chorégraphes sur quelques ballets comme *La Péri* ou *Gemma* par exemple. Il y a quelques termes flous qui font imaginer la danse :

« bondir », « sautiller », des « poses coquettes », etc. On sent dans tous les livrets, la présence de la danse mais parfois cette présence est plus ou moins facile à repérer : quand il s'agit de bals, fêtes, wilis, divertissement, etc., on sait qu'il y a danse mais quand il s'agit de retrouvailles, 63

---

Expression trouvée dans Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire la danse, op. cit.*, p. 239.

désespoir, séduction, etc., on devra faire attention aux « indices » donnés par le librettiste.

### 1- La présence explicite de la danse

Dans ce paragraphe, nous nous attacherons aux « traces » évidentes de danse, le vocabulaire comme « poses », « pas » ou « pas de deux » nous y aide par exemple, et l'intrigue aussi : les fêtes, les willis, les danses du harem, les cérémonies tziganes, etc. Le personnage de Giselle aime passionnément la danse, ainsi elle va danser pour son bon plaisir dans l'acte I. Dans l'acte II, elle dansera non pas par plaisir mais par obligation, la wili étant un être dansant par nature. Une seconde remarque est nécessaire dans ce ballet, il y a un leitmotiv musical et chorégraphique qui fait notamment le succès du ballet<sup>64</sup>. Dans l'acte I, Giselle ne peut s'empêcher de danser et entraîne ses compagnes avec elle :

Giselle, folle de danse et de plaisir, retient ses compagnes. La danse est après Loys ce qu'elle aime le mieux au monde. Elle propose aux jeunes filles de se divertir au lieu d'aller au travail. Elle danse seule d'abord pour les décider. Sa gaieté, sa joyeuse ardeur, ses pas pleins de verve et d'entraînement, qu'elle entremêle de témoignages d'amour pour Loys, sont bientôt imités par les vendangeuses. On jette au loin les paniers, les hottes, les instruments de travail, et grâce à Giselle, la danse devient bientôt un délire bruyant et général.<sup>65</sup>

La danse est ici quelque chose de joyeux et non de macabre comme nous le verrons à l'acte II. Giselle danse seule, avec des passages de pantomime en direction de Loys. Les vendangeuses reprendront ses pas. Plus loin, on a encore un pas de vendangeurs, pour la « fête des vendanges », Loys se joint au tableau :

On célèbre la fête des vendanges !... Giselle peut maintenant se livrer à son goût favori ; elle entraîne Loys au milieu de la troupe des vendangeurs, et danse avec lui, entourée de tout le village, qui se joint bientôt aux jeunes amants, dont le pas se termine par un baiser que Loys donne à Giselle...<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Hélène Laplace-Clavier note la référence du « commentaire musical » de Gérard Mannoni, dans *L'Avant-scène Ballet/Danse*, n°1, janv-mars 1980, pp. 58-80.

<sup>65</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 593.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 596.

On insiste encore sur le goût de Giselle pour la danse qui rapproche les amants et sur la frénésie qu'entraîne la fête. Mais à l'acte II, la danse même si elle reste frénétique n'est plus aussi joyeuse. L'entrée des wilis est bien organisée par Gautier qui annonce des danses de caractères, après avoir introduit la reine des wilis :

Après un pas dansé par elle seule, elle cueille une branche de romarin, et en touche alternativement chaque plante, chaque buisson, chaque touffe de feuillage.<sup>67</sup>

Puis :

C'est Moyna, l'odalisque, exécutant un pas oriental ; puis Zulmé, la Bayadère, qui vient développer ses poses indiennes ; puis deux Françaises, figurant une sorte de menuet bizarre ; puis des Allemandes, valsant entre elles...Puis enfin la troupe entière des Wilis, toutes mortes pour avoir trop aimé la danse, ou mortes trop tôt, sans avoir satisfait cette folle passion, à laquelle elles semblent se livrer encore avec fureur sous leur gracieuse métamorphose.

Bientôt, sur un signe de la reine, le bal fantastique s'arrête...<sup>68</sup>

Gautier précise plus ou moins bien les pas des danseuses, il ne parle que de « pas » et de « poses » pour les danses orientales et indiennes, il cite le « menuet » mais cette danse est caractérisée par « une sorte de » et « bizarre ». Les wilis dansent avec « fureur » dans ce « bal fantastique » qui rappelle les danses macabres. Quand Giselle apparaît dans le second acte, c'est par le leitmotiv que le spectateur a pu intégrer dans le premier acte. On l'avait vu exécuter ce pas dans la scène de la folie : « L'amour de la danse revient à la mémoire de la pauvre enfant : elle croit entendre l'air de son pas avec Albert... Elle s'élançe et se met à danser avec ardeur, avec passion »<sup>69</sup> et elle le redanse dans le second acte :

Elle danse, ou plutôt elle voltige dans l'air, comme ses gracieuses sœurs, se rappelant et indiquant avec joie les pas qu'elle a dansés, au premier acte, avant sa mort.<sup>70</sup>

Gautier rapproche la danse et l'envol, rappelons que c'est l'ère du ballet romantique où la danseuse grâce aux pointes, cherche à devenir la plus aérienne possible. La reprise des pas de

---

<sup>67</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 599.

<sup>68</sup> *Id.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 597.

<sup>70</sup> *Id.*

l'ancienne vendangeuse a quelque chose de naïf, comme si Giselle la wili, ne s'était pas rendu compte de sa transformation et qu'elle continuait la danse qu'elle n'avait pas fini à l'acte I. Dans le passage suivant, nous allons enfin lire la légende des wilis en action :

Lorsqu'une musique bizarre, l'air de la danse des Wilis se fait entendre ; les paysans semblent éprouver, malgré eux, une étrange envie de danser. Les Wilis les entourent aussitôt, les enlacent et les fascinent par leurs poses voluptueuses.

Chacune d'elles, cherchant à les retenir, à leur plaire, avec les figures de leur danse native... Les villageois, émus, vont se laisser séduire, danser et mourir.<sup>71</sup>

On retrouve l'adjectif « bizarre » mais qui, ici, qualifie la musique, sans doute Gautier ne sait guère comment en parler et ne peut utiliser que ce terme. On remarquera aussi que le terme de « poses » revient fréquemment dans les livrets quand Gautier ne sait comment décrire la chorégraphie. Les wilis peuvent être comparées à des sirènes, surtout avec cette énumération ternaire : « séduire, danser et mourir ». La mort d'Hilarion est plus détaillée, Gautier crée une partie de la chorégraphie, même s'il ne détaille pas les pas, on comprend les dessins de la scène :

Mais la reine des Wilis, le touchant de son sceptre, le force à se lever et à imiter le mouvement de danse qu'elle commence elle-même autour de lui... Hilarion, mû par une force magique, danse malgré lui avec la belle Wili, jusqu'à ce que celle-ci le cède à une de ses compagnes, qui le cède, à son tour, à une autre, et ainsi de suite jusqu'à la dernière !

Dès que le malheureux croit son supplice terminé avec sa partenaire fatiguée, une autre la remplace avec une nouvelle vigueur, et lui, s'épuisant en efforts inouïs, sur des rythmes de musique toujours plus rapides, finit par chanceler et se sentir accablé de lassitude et de douleur. Prenant enfin un parti désespéré, il cherche à s'enfuir ; mais les Wilis l'entourent d'un vaste cercle, qui se rétrécit peu à peu, l'enferme et se convertit en une valse rapide, à laquelle une puissance surnaturelle l'oblige à se mêler. Un vertige alors s'empare du garde-chasse, qui sort des bras d'une valseuse pour tomber dans ceux d'une autre.

La victime, enveloppée de toutes parts dans ce gracieux et mortel réseau, sent bientôt ses genoux plier sous lui. Ses yeux se ferment, il n'y voit plus... et danse pourtant encore avec une ardente frénésie. La reine des Wilis s'en empare alors et le fait tourner et valser une dernière fois avec elle jusqu'à ce que le pauvre diable, arrivé sur le bord du lac, au dernier anneau de la

---

71 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 600.



chaîne des valseuses, ouvre les bras, croyant en saisir une nouvelle et va rouler dans l'abîme ! Les Wilis commencent alors une bacchanale joyeuse, dirigée par leur reine triomphante, lorsque l'une d'elles vient à découvrir Albert, et l'amène au milieu de leur cercle magique, encore tout étourdi de ce qu'il vient de voir.<sup>72</sup>

On comprend bien le schéma du passage, une danseuse fait un pas qu'Hilarion ne peut s'empêcher de reproduire jusqu'à épuisement. Gautier insiste sur la musique qui va *crescendo*. Ensuite, les wilis forment une ronde qui se referme sur le malheureux comme une araignée tisserait sa toile. Nous retrouvons l'occurrence « valse » ou un mot de la même famille quatre fois dans le passage alors que nous ne sommes pas sûrs que la musique en soit une et que les danseuses exécutent des pas de valse. Gautier utilise sans doute ce terme comme il utilise « pose », un peu au hasard. On insiste aussi sur le fantastique du moment avec : « force magique », « puissance surnaturelle » et « cercle magique ».

Le terme de « bacchanale » résume bien cette danse même s'il est étonnant de voir ce terme ici. Hélène Laplace-Claverie nous renvoie à la mort du roi Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide (405 avant J.-C.). En effet, Penthée espionne les bacchantes pour voir le culte dionysiaque mais il est tué par les femmes (dont sa mère) sur ordre de Dionysos. Le prochain extrait est à la fin du livret, et on voit aussi ici que Gautier est précis dans la description des faits :

La reine, alors, voulant se venger sur celle qui lui ravit sa proie, étend la main sur Giselle, dont les ailes s'ouvrent aussitôt, et qui se met à danser avec la plus gracieuse et la plus étrange ardeur, et comme emportée par un délire involontaire.

Albert, immobile, la regarde, accablé, confondu de cette scène bizarre !!! mais bientôt les grâces et les poses ravissantes de la Wili l'attirent malgré lui ; c'est ce que voulait la reine : il quitte la croix sainte qui le préserve de la mort et s'approche de Giselle, qui s'arrête alors avec épouvante, et le supplie de regagner son talisman sacré ; mais la reine, la touchant de nouveau, la force à continuer sa danse séductrice. Cette scène se renouvelle plusieurs fois, jusqu'à ce qu'enfin, cédant à la passion qui l'entraîne, Albert abandonne la croix et s'élance vers Giselle... Il saisit la branche enchantée, et veut mourir pour rejoindre la Wili, pour n'en plus être séparé !!! Albert semble avoir des ailes, il rase le sol et voltige autour de la Wili, qui parfois essaye encore de le retenir.

Mais bientôt, entraînée par sa nouvelle nature, Giselle est forcée de se joindre à son amant. Un

---

<sup>72</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 601-602.

pas rapide, aérien, frénétique, commence entre eux. Ils semblent tous deux lutter de grâce et d'agilité : parfois ils s'arrêtent pour tomber dans les bras l'un de l'autre, puis la musique fantastique leur rend de nouvelles forces et une nouvelle ardeur !!!

Le corps entier des Wilis se mêle aux deux amants, en les encadrant dans des poses voluptueuses.

Une mortelle fatigue s'empare alors d'Albert. On voit qu'il lutte encore, mais que ses forces commencent à l'abandonner. Giselle s'approche de lui, s'arrête un instant, les yeux voilés de pleurs ; mais un signe de la reine l'oblige à s'envoler de nouveau. Encore quelques secondes, et Albert va périr de lassitude et d'épuisement, lorsque le jour commence à paraître... Les premiers rayons du soleil éclairent les ondes argentées du lac.

La ronde fantastique et tumultueuse des Wilis se ralentit à mesure que la nuit se dissipe.<sup>73</sup>

Giselle devient une séductrice involontaire, et Albert se laisse facilement séduire par la danse. La jeune femme n'est pas une manipulatrice mais c'est sa nature qui fait d'elle une sirène aérienne. On verra le contraire dans *La Péri*, Léïla séduit consciemment Achmet par la danse. On remarque l'allusion religieuse de la croix qui protège les mortels d'êtres que l'on pourrait dire « sataniques » car craignant ce talisman chrétien. Pourtant cette lecture, de wilis païennes ou diaboliques, n'est pas mise en avant car Gautier ne les décrit pas vraiment comme étant cruelles alors qu'elles le sont. Toutes les wilis sont présentes, le pas de deux est encadré par le corps de ballet. La description de la musique est précisée et aura un impact sur la chorégraphie, notamment le *decrecendo* de la fin qui est musical et chorégraphique.

La danse dans *La Péri* est peut-être moins présente dans le livret. Elle va surtout servir à séduire Achmet, que ce soit la Péri qui danse ou Léïla. Il y a un passage qui rappelle *Giselle*, c'est le passage des danses d'esclaves de différentes nationalités : « L'Espagnole exécute un boléro, l'Allemande une valse, l'Écossaise une gigue, la Française un menuet »<sup>74</sup>. L'allusion à la danse de la Péri est légère : « Il se lève et la suit dans le tourbillon capricieux de sa danse »<sup>75</sup>, Gautier mêle le vol et la danse, et on ne sait si elle danse ou vole ou danse en volant. Le *Pas de l'abeille* est beaucoup plus explicite, même s'il y a aussi un jeu entre la danse et la pantomime. Dans ce pas classique, il y a des effets d'orientalisme participant à la couleur locale. La danse académique est orientalisée. Dans cette danse, il y a aussi une histoire :

---

<sup>73</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 602-603.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 606.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 607.

On apporte une guzla, on fait venir des musiciens ; elle joue et danse[...]. La fête commence, les femmes du harem tâchent de surpasser leur jeune rivale. Quatre des plus jolies exécutent un pas en jouant des cymbales. Au pas de quatre succède un pas de trois. Léïla, qui n'a montré qu'un échantillon de son savoir-faire, reparait couverte d'un haïc, espèce de manteau blanc qui lui enveloppe tout le corps et lui cache la figure, à l'exception des yeux. Elle s'avance au milieu du théâtre, se débarrasse de son manteau et s'apprête à danser un pas national connu au Caire sous le nom de *Pas de l'abeille*. — La danseuse cueille une rose : — l'insecte irrité sort en bourdonnant du calice de la fleur et poursuit l'imprudente, qui tâche de l'écraser tantôt entre ses mains, tantôt sous son pied. — L'abeille va être prise : un mouchoir dont Léïla relève le coin avec précaution rend ses ailes inutiles. Mais quoi ! elle s'est échappée, et, plus irritée que jamais, elle se glisse dans le corsage de la danseuse, qui la cherche dans les plis de sa veste, dont elle se débarrasse ; la lutte continue, l'abeille bourdonne, la jeune fille tourbillonne, augmentant toujours la vivacité de sa danse. La ceinture va bientôt rejoindre la veste, et Léïla, dans le costume le plus léger, en simple jupe de gaze, continue ses évolutions éblouissantes, et finit, éperdue, haletante, par aller chercher un abri sous la pelisse d'Achmet.<sup>76</sup>

Gautier énumère les différents pas : pas de quatre, pas de trois et *Pas de l'abeille*. Il nous informe aussi du costume qui a son importance pour cette danse. Le « milieu du théâtre » est cité comme une « vraie didascalie »<sup>77</sup>, Gautier n'essaie pas de plonger le lecteur dans un récit mais décrit ce que fait le personnage et où il le fait dans un espace donné, ici le théâtre de l'Opéra. Le *Pas de l'abeille* est une adaptation de la gravure d'Adrien Dauzats. Andrew Gann fait une lecture symbolique de cette danse : « piquée par son contact avec l'homme, la Péri céleste laisse tomber un à un ses voiles, c'est-à-dire les contraintes qui empêchent l'homme de connaître l'inconnu. C'est alors, et seulement alors, que l'union de l'artiste et de l'art peut s'effectuer »<sup>78</sup>. La fin de la danse où l'esclave se retrouve presque nue « éperdue, haletante » dans les bras d'Achmet, a une évidente dimension érotique. Achmet ne sera pas aveugle à cette séduction et c'est cette danse qui aura raison de son cœur. Dans ce ballet, la danse est « de caractère », en rapport avec l'aérien pour la Péri ou en rapport avec la séduction avec Léïla.

---

<sup>76</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 610-611.

<sup>77</sup> Terme utilisé par Hélène Laplace-Clavier dans *Écrire la danse*, op. cit., p. 232 et qu'elle oppose à la « description d'action », p. 242.

<sup>78</sup> Gann, Andrew, « La genèse de *La Péri* », op. cit., p. 212.

La danse dans *Pâquerette* s'illustre dans la fête de village et a aussi un rôle de séduction. Dans l'acte I, il y a successivement un cortège symbolique et une danse de fête, à deux où François et Pâquerette pourront se rapprocher, comme dans *Giselle* :

Pendant que Pâquerette s'habille, un cortège débouche sur la place, musique en tête avec fanfares et acclamations. C'est une procession dans le goût flamand, composée de quatre chars symboliques représentant les quatre Saisons, et ornés d'attributs significatifs, tels que fleurs, épis, pampres et rameaux argentés de givre. Chaque char dépose les personnages dont il est chargé. La foule se range et quatre entrées de ballets figurent les quatre époques de l'année. On voit d'abord des laboureurs qui s'alignent, et, posant le pied sur le fer de leurs bêches, font le geste de creuser et de fouir la terre. Des semeuses, le tablier retroussé par un coin, passent entre leurs rangs, et avec des poses de danse, jettent la graine dans le sillon tracé : c'est le Printemps.

Le grain a germé déjà, les blonds épis élèvent leurs tuyaux d'or entremêlés d'étoiles d'écarlate et d'azur par les coquelicots et les bluets. Les gerbes s'écartent et laissent voir les teintes souriantes et vermeilles des moissonneuses : le blé est mûr, les belles filles se penchent gracieusement, la faucille en main, et les épis tombent en cadence sur le revers du sillon : c'est l'Été.

Les vendangeuses succèdent aux moissonneuses, car la grappe a remplacé l'épi, les hottes se vident, les cuves se remplissent, et le raisin écume sous les trépignements des danseurs : la vendange moderne a des airs de bacchanale antique : c'est l'Automne.

Il y a, dans le parc de Versailles, un vieillard grelottant qui se chauffe les mains à un feu de marbre ; c'est une flamme réelle et brillante qui pétille dans le brasier, autour duquel se groupent nos frileux illuminés de rouges reflets, et se drapant dans leurs manteaux avec des poses gelées ; ils soufflent dans leurs doigts et battent la semelle, tandis que les femmes filent leur quenouille et font tourner leurs fuseaux en se livrant à des jeux mimiques pleins de grâce : c'est l'Hiver.

Vous pensez bien que François, en voyant tout ce monde pirouetter, cabrioler et valser, ne peut plus y tenir, d'autant plus que Pâquerette vient de paraître si fraîche, si rose, si gaie dans sa brillante parure, qu'un saint ne résisterait pas à la tentation de danser avec elle. François oublie tout, et la menuiserie, et les créanciers, et les recors ; il ôte son tablier et sa veste, se revêt de son habit le plus galant, prend la main de Pâquerette, ravie d'avoir enfin décidé son partenaire, et le pas commence.

À la danse succède une course en sac.<sup>79</sup>

La musique est décrite ainsi que la formation du corps de ballet. Gautier précise les actions des danseurs. On sait que c'est un passage de danse et pas seulement de pantomime avec : « des poses de danse », « airs de bacchanale antique », « poses gelées » et « tout ce monde pirouetter, cabrioler, valser ». Le tableau des vendangeurs rappelle *Giselle*, par la vendange mais aussi par le terme de « bacchanale » que nous avons déjà pu étudier dans ce précédent ballet. On retrouve le motif du héros qui préfère la danse au labeur et que nous avons déjà trouvé dans *Giselle* mais ici avec François. Le mot de « partenaire » renvoie bien sûr au partenaire de danse mais ici, sachant que les deux jeunes gens sont amoureux, peut renvoyer à « partenaire amoureux ». « Le pas commence » indique qu'il va y avoir une danse de groupe après ces passages symboliques. L'acte II se déroule dans une caserne militaire et ici la danse devient comique :

Le maréchal des logis Bridoux, dont l'opinion est que le militaire doit être aussi agréable que terrible et joindre à l'escrime les arts d'agrément, donne une leçon de danse aux jeunes engagés, afin qu'ils soutiennent l'honneur du drapeau devant l'orchestre des guinguettes et ne prêtent point à rire aux jeunes filles par leur gaucherie chorégraphique, et il exécute la monaco avec Catherine, vis-à-vis de laquelle il prend des airs avantageux et triomphants qui donneraient à supposer qu'ils sont au mieux.

Malgré l'excellente opinion qu'il a de lui-même, Bridoux n'a pas la grâce de François, et les poses qu'il prend tout en fredonnant : « À la monaco l'on chasse et l'on déchasse » ne sont peut-être pas aussi charmantes qu'il le suppose, et quoique, selon lui, un maréchal des logis soit un composé de toutes les perfections et de tous les talents, d'humbles conscrits et de simples soldats pourraient le surpasser s'ils ne craignaient d'expier leur supériorité à la salle de police.

Cette crainte n'arrête pas François, qui imite d'une manière comique les pas du sergent et fait rire tous ses camarades.<sup>80</sup>

La monaco est comique par le grotesque personnage de Bridoux, le danseur qui interprétera ce personnage devrait surjouer la gaucherie. On oppose ce personnage avec le gracieux François, la façon de danser donne des indications sur les personnages. Si un personnage danse mal à l'Opéra, c'est qu'il est ridicule. Le jeune homme va pouvoir « parodier » le maréchal, il y a alors un double

---

<sup>79</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 619.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 623.

comique : le ridicule du maréchal et le bon danseur qui imite le mauvais dans son dos. De plus, Hélène Laplace-Claverie indique que : « Le « chassé » est un mouvement chorégraphique de base. Quand au verbe « déchasser », il renvoie à l'enchaînement consistant à « faire un chassé à gauche, après en avoir fait un à droite » (*Litttré*). Mais dans cette scène de rivalité amoureuse, Gautier joue sur l'amphibologie des deux termes, puisque « déchasser », toujours selon Littré, désigne également l'action de « chasser, d'expulser quelqu'un »<sup>81</sup> ». Plus loin dans le même acte, la danse permet d'aveugler l'ennemi en le séduisant pour obtenir ce que l'on veut :

Ici commence un pas, mêlé de pantomime, où chacun des partenaires poursuit l'idée qui l'occupe. Bridoux veut embrasser Pâquerette. Pâquerette veut prendre la clef de la prison renfermée dans la poche de la veste de Bridoux.

Pour suivre la jeune fille dans ses évolutions rapides, le sergent, qui n'est pas un sylphe, ôte sa veste, qui le gêne, et la jette sur un banc dont Pâquerette se rapproche par une suite de pas furtifs et de poses coquettes. Dans un bond léger elle fait glisser la veste à terre, et en s'agenouillant pour la ramasser, elle tire de la poche la précieuse clef ; la clef des champs pour François.<sup>82</sup>

Là encore, ce pas est comique car le lecteur/ spectateur se fait complice de Pâquerette. On insiste aussi sur la lourdeur du maréchal qui crée un saisissant contraste avec la légèreté de Pâquerette. Dans ce ballet, le but de la danse est la danse elle-même avec le cortège, puis la danse va servir l'intrigue et le comique du ballet.

Nous avons dans *Gemma* une scène de bal, qui va permettre un prétexte pour la danse et qui est un moment important pour l'intrigue :

Les invités affluent dans la salle du bal, les danses se forment et se succèdent ; Gemma [...] danse avec ses amies et avec Massimo. — Santa-Croce a tout vu, et se promet de ressaisir son pouvoir. Quand Massimo reconduit Gemma à sa place, la danse terminée, le marquis s'approche et invite la jeune fille à son tour. Celle-ci, rendue à son antipathie naturelle, refuse de danser avec Santa-Croce, dont la figure pâle, les yeux impérieux et la bouche dédaigneuse, lui inspirent de l'effroi comme une apparition surnaturelle, et se prétend fatiguée par la lumière, le bruit et la chaleur ; elle se lève, et demande à son tuteur, le comte de San-Severino, la permission de se

---

81 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 885.

82 *Ibid.*, p. 627.

retirer, en le priant de ne pas interrompre la fête pour cela ; les danses continuent : Santa-Croce, se tournant vers la porte par où est sortie Gemma, concentre sa volonté et ordonne mentalement à la jeune fille de réparaître dans la salle de bal. En effet, Gemma revient à pas de statue ou de fantôme, se mouvant d'une manière automatique ; ses yeux grands ouverts semblent ne pas voir. Elle se dirige vers Santa-Croce, lui prend la main et l'entraîne dans le cercle de la danse [...]; les invités s'écartent avec étonnement, et alors a lieu un pas magnétique entremêlé de valse, et dirigé par Santa-Croce, entièrement maître des mouvements et de la volonté de Gemma, qui le suit comme une ombre docile ; lorsque la danse se ralentit, il pose la main sur le cœur de la jeune fille et la ranime comme par enchantement ; cette danse animée et morte, amoureuse et endormie, a quelque chose de surnaturel et de magique qui frappe l'assemblée de stupeur et l'engourdit comme par un charme ; Santa-Croce dirige les pas de Gemma de manière à se rapprocher du fond de la salle, et l'entraîne peu à peu du côté de la terrasse ; deux ou trois poses enlevées ont fait franchir à Gemma le cercle des spectateurs ; commandée par un geste impérieux, elle s'éloigne de plus en plus.<sup>83</sup>

Le bal commence par le corps de ballet puis on va voir danser Gemma avec les danseuses et enfin avec Massimo. Le contraste sera intéressant entre son pas de deux, éveillé, avec Massimo, et celui endormi, avec Santa Croce. Après la danse avec Massimo et la pantomime de son refus de danser avec le comte, les danses de groupe continueront. Le « pas magnétique entremêlé de valse » est un des pas les plus fameux du ballet, la danseuse pouvant exprimer son sens artistique et sa virtuosité technique. Les scènes de bal permettent aussi de beaux costumes, de beaux décors et de belles musiques. Le mariage paysan de la fin permettra aussi d'insérer de la danse sans que ce soit malvenu dans le ballet :

Gemma, Massimo, Angiola, Barbara, précédés de Giacomo déguisé en pifferaro, tombent au milieu des danses et sont joyeusement accueillis. — Barbara dit la bonne aventure aux jeunes filles ; Giacomo joue de la musette ; Massimo et la jeune comtesse exécutent une danse des Abruzzes, [...].<sup>84</sup>

On assiste ici à une fête et les deux amants font une démonstration de danse de caractère après avoir dansé une autre sorte de danse au bal. Les danseurs peuvent montrer tout leur

83 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 635-636.

84 *Ibid.*, p. 639.

répertoire.

On peut voir pour la première fois dans *Yanko*, les indications de « divertissement » dans le livret. Gautier ne décrit pas ce qui se passe dans ces divertissements, il s'agit plus de danser pour danser et non de danser pour servir l'intrigue :

Une troupe de jeunes tziganes (bohémiennes) pénètre en dansant dans le cabaret, suivie des musiciens, leur orchestre ordinaire ; des paysans et des paysannes serbes, valaques, moldaves entrent avec elles, attirés par la musique, et se rangent le long des murs.

#### DIVERTISSEMENT

Les bandits dansent avec les bohémiennes. La Pujala (pas national) est exécutée par Yanko et Natcka.<sup>85</sup>

La musique devra correspondre à ce qu'on attend d'un « orchestre » tzigane. On ne sait pas pourquoi les tziganes dansent, il n'y a pas de fête ou d'exercice de séduction, ils dansent sans raison. Cette frénésie permet d'insérer la Pujala. Bandits et bohémiens sont associés par leur goût de la danse, on en retrouve un autre exemple : « les bandits, dans leur joyeuse insouciance, se mettent à valser avec les tziganes »<sup>86</sup>. La danse fait partie du folklore tzigane : « les jeunes filles travaillent leurs pas de danse »<sup>87</sup>. Comme dans *Pâquerette*, la danse (ainsi que le vin) permet d'endormir la vigilance de l'ennemi :

Charmé de sa bonne grâce, il la prie de danser, et, comme elle s'excuse sur ce qu'elle n'a pas de musique, il lui désigne Yanko, qui tient à la main le violon du musicien dont il a pris les vêtements. Le bandit est obligé de jouer et Vassilia, en exécutant son pas, verse à boire au pandour, dont elle veut endormir la vigilance.<sup>88</sup>

On trouve un autre exemple :

Yamini danse, les yeux bandés, la célèbre danse des œufs. Mais les applaudissements qu'elle recueille ne découragent pas sa rivale, qui exécute la danse des épées. Pour s'armer elle-même

---

<sup>85</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 642.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 643.

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 644.



et ses compagnes, elle demande leurs poignards et leurs sabres aux pandours, qui les prêtent sans défiance, car les bandits sont là dans un coin, attachés par des cordes solides. Le pas achevé, Vassilia et les jeunes filles qui ont dansé avec elle coupent les liens des bandits et leur remettent les armes.<sup>89</sup>

Là encore, la danse est prétexte à l'action, les pandours se font duper par les danseuses, les bohémiennes sont du côté des bandits. Ici, la danse fait aussi figure d'autorité car la meilleure danseuse devient reine, d'où l'opposition entre la danse des œufs de Yamini et la danse des épées de Vassilia. Le livret est explicitement marqué par la danse car dans l'esprit de Gautier, la danse marque la culture tzigane.

Dans *Sacountalâ*, il est plus difficile de voir si l'héroïne danse dans le cadre du livret ou dans le cadre de l'action. Giselle aimait danser et dansait dans le cadre de l'action par exemple, mais *Sacountalâ* « entre en dansant »<sup>90</sup> signifie qu'elle danse pour danser ou que c'est une façon pour Gautier de signifier que son entrée n'est pas faite que de pantomime ? Autre exemple, dans l'intrigue, elle ne danse pas avec Douchmanta comme Gemma danse avec Santa Croce dans le cadre d'un bal mais ici, Gautier nous dit explicitement qu'il y a un pas de deux :

Sacountalâ l'évite avec une coquetterie pudique, mais il finit par la rejoindre, et danser avec elle un pas de deux, qu'il termine en la pressant sur son cœur, comme ivre d'amour.<sup>91</sup>

De même, quand *Sacountalâ* part à la fin de l'acte I, ses compagnes ne danseraient pas dans le cadre de l'action mais Gautier précise que :

Les jeunes filles, qui regrettent *Sacountalâ*, se groupent dans des poses abattues et mélancoliques.<sup>92</sup>

On a vu à de maintes reprises que quand le poète écrivait « poses » cela signifiait « pas ». Mais pourquoi les jeunes filles danseraient réellement ? Le dernier exemple a lieu à la fin du ballet quand Gautier explique qu'il va y avoir un pas de deux et un divertissement, même s'il ne décrit pas la danse on sait qu'elle va avoir lieu. Dans ce dernier ballet, alors que Gautier écrit

---

89 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 644-645.

90 *Ibid.*, p. 649.

91 *Id.*

92 *Ibid.*, p. 653.

explicitement la danse avec « pas de deux » ou « poses », si l'histoire n'était pas sous forme de livret, il n'y aurait pas ces passages de danse. Dans les autres ballets, la danse est décrite et a vraiment un lien avec l'action, que ce soit les wilis, les bals, une cérémonie tzigane, etc. Pourtant dans ce ballet, il y a bien un passage où la danse est amenée de manière vraisemblable. C'est quand les femmes dansent pour Douchmanta :

Ne sachant comment distraire le roi, le favori Madhavya prend sa guitare ; aux premiers accords, les femmes se lèvent lentement et exécutent les danses favorites du roi.<sup>93</sup>

Plus loin, on trouve « elle invite ses femmes à danser »<sup>94</sup>, suivi d'un divertissement. Et enfin :

La reine, satisfaite, donne à ses femmes le signal de la danse ; le roi, pensif et agité, fait bientôt comprendre qu'il désire être seul.<sup>95</sup>

On peut bien voir la différence entre la danse qui fait partie de l'action et celle qui est là pour le livret.

On retrouve dans les livrets beaucoup de passages de danse, les plus évidents étant les danses qui ont un lien avec l'action : les fêtes, la séduction, la stratégie, etc. Mais dans le dernier livret, on voit que Gautier précise des passages dansés alors que l'action ne s'y prête pas. Ces passages présentent explicitement la danse et n'importe quel lecteur visualise facilement quand dansent les personnages. Maintenant, nous allons étudier quelques passages qui sont des passages de danse mais que le lecteur repérera plus difficilement car la danse n'y est pas présentée de façon explicite.

## 2- La présence implicite de la danse

Les passages de danse dans l'action sont nombreux mais sachant que les danseurs ne s'expriment que par la danse et par la pantomime, le livret « cache » d'autres passages dansés. Nous allons deviner quand l'intrigue est propice à la danse même si Gautier ne nous le fait pas

---

<sup>93</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 654.

<sup>94</sup> *Id.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 655.

clairement lire. Bien sûr, nous n'avons pas de captation vidéo ou de notation chorégraphique (à l'exception de *Giselle*) pour assurer notre propos mais certains « indices » nous aideront. Commençons par *Giselle*, il y aurait le « tableau des vendanges »<sup>96</sup> qui serait une scène d'ensemble ou encore la scène des retrouvailles entre les deux amants, qui serait un pas de deux au premier acte et qui se traduit brièvement dans le livret : « Giselle sort aussitôt et court dans les bras de son amant. Transports, bonheur des deux jeunes gens »<sup>97</sup>. On peut aussi imaginer une variation d'Albert au second acte : « À peine resté seul, Albert donne un libre cours à sa douleur ; son cœur se déchire, il fond en larmes »<sup>98</sup>. Les retrouvailles des deux amants qui suivent cette scène peuvent être encore un pas de deux et à chaque fois que Gautier mentionne le vol de Giselle ou d'une wilis, on peut imaginer qu'il s'agit de sauts ou de menées. La légèreté de ces êtres fantomatiques se traduit par des pas chorégraphiés.

Dans *La Péri* aussi, on peut imaginer qu'à chaque fois que les fées apparaissent, c'est en dansant : « Les Péris franchissent la limite qui sépare le monde idéal du monde réel, et descendent dans la chambre en voltigeant et en sautillant comme un essaim d'oiseaux lâchés »<sup>99</sup>. Les deux participes présent nous laisse une image chorégraphique. Nourmahal en « employant toutes les ressources de la coquetterie, réveille dans le cœur d'Achmet l'ancienne passion qu'il avait pour elle »<sup>100</sup> nous fait penser à une variation séduisant le héros. On peut imaginer le reste du ballet dans le même esprit.

Dans *Pâquerette*, il y a plus de pantomime mais on peut imaginer chorégraphiquement la fête de village ou l'entrée de *Pâquerette* :

Cependant le village s'éveille et s'anime ; la jolie *Pâquerette*, plus adroite que la *Perrette* de la fable, arrive portant sur sa tête un pot au lait, qu'elle ne laisse pas tomber même en songeant aux contredanses et aux valse que l'orchestre doit exécuter le soir sous la feuillée.<sup>101</sup>

Les noms de danses nous laisse à penser que la danseuse exécutera ou « marquera » quelques pas. L'entrée des villageois aussi sera sans doute dansée :

---

<sup>96</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 592.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 592-593.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 607.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 608.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 616.

Les villageois sortent de leurs maisons, joyeux, parés, enrubannés, fleuris ; les garçons en beaux habits, les jeunes filles en frais cotillons, la jupe courte et le bas bien tiré ! cela se mêle et se croise et fourmille confusément avec rire et babil. Mais pourtant les couples ne se perdent pas ; la main dans la main, le bras sur la taille.<sup>102</sup>

Le rêve de François à l'acte III, sera aussi un passage chorégraphié, avec une réécriture de *Giselle* :

Aussitôt que le jeune homme aperçoit sa fiancée, il tend les bras vers elle et s'élance pour aller la rejoindre, mais tous ses efforts pour approcher de la blanche vision sont impuissants ; la charmante apparition se dérobe toujours par quelque moyen magique ; tantôt vive comme un oiseau, elle monte avec des ailes de sylphide au sommet des plus grands arbres, tantôt elle prend les brodequins verts de l'ondine pour courir sans les courber sur la pointe des roseaux, et suivre la volute argentée de la vague sur la rive. François tâche de l'atteindre, et toujours il arrive trop tard : quand Pâquerette est à droite, François est à gauche ; c'est un chassé-croisé plein de fuites et de détours charmants ; enfin, pour suprême effort, il gravit un rocher dont la pointe s'allonge démesurément ; il va saisir la fugitive, mais le pied lui manque, il perd l'équilibre et tombe au milieu du lac.<sup>103</sup>

Encore une fois, c'est la fête de village ou la légèreté de la danseuse qui nous indique les passages dansés.

Dans *Gemma*, on peut penser que tous les passages dans lesquels la jeune fille est sous l'emprise de Santa Croce sont chorégraphiés :

Cédant à cette influence irrésistible, Gemma se lève chancelante, endormie, n'ayant plus de libre arbitre et fascinée comme l'oiseau par le serpent. Elle tourne autour de Santa-Croce avec tous les signes de la passion ; elle se penche amoureusement vers lui, l'enlace de ses bras, car telle est la volonté du magnétiseur.<sup>104</sup>

Le passage dans lequel Gemma retrouve Massimo sous l'apparence première de la tapisserie est aussi dansé car Gautier utilise encore l'expression « pose » :

---

102 Gautier Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 617.

103 *Ibid.*, p. 630.

104 *Ibid.*, p. 634.

Après une suite de poses coquettement amoureuses, Gemma fait comprendre à Massimo qu'elle n'est pas un vain fantôme, et peu à peu la raison revient à Massimo.<sup>105</sup>

Le magnétisme propose un vrai potentiel chorégraphique.

Plus il y a de passages explicites de danse, moins il y a besoin d'en rajouter implicitement. En effet, dans *Yanko*, les bohémiens dansent dans tout le livret comme s'ils ne pouvaient se déplacer ou agir autrement et il y a moins de passages implicites de danse, à l'exception peut-être d'Yamini et Vassilia qui « font assaut de séduction »<sup>106</sup> vers Yanko, ou des « gestes cabalistiques d'Yamini »<sup>107</sup>.

Enfin dans *Sacountalâ*, on a une réécriture du *Pas de l'abeille* de *La Péri*, mais qui ici n'est pas une « simulation » de panique de la part de l'héroïne mais une vraie peur car une « vraie » abeille l'aurait piquée :

Tout à coup, du calice d'une malicâ s'élance une abeille qui voltige autour de la jeune fille la prenant pour une autre fleur. Sacountalâ, redoutant l'aiguillon de l'abeille, cherche à l'éviter ou à la chasser. Ses bonds effrayés la conduisent près du temple, d'où sort Douchmanta, qui fait fuir l'abeille et retient sur son cœur Sacountalâ palpitante.<sup>108</sup>

Cet exemple est parfait pour illustrer la différence entre un passage « explicite » dans le livret et un passage « implicite ». Dans *La Péri*, on sait que c'est une danse que ce soit dans l'action ou dans le livret, dans *Sacountalâ*, c'est une danse qui se trouve dans le ballet mais qui ne figure pas à proprement parler dans l'action.

Les passages implicites de danse sont repérables par le vocabulaire de la danse : « poses », « pas », etc., mais aussi par les verbes de mouvement : « sautiller », « voltiger », etc. On remarque que par deux fois, Gautier réécrit des passages de danse de ses précédents livrets, comme dans le rêve de François ou l'attaque de Sacountalâ par une abeille. Le poète relie ses différents livrets, peut-être par jeu mais sans doute plus par « efficacité », ces scènes ont eu du succès et Gautier profite de sa connaissance du goût du public.

---

105 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 638.

106 *Ibid.*, p. 642.

107 *Ibid.*, p. 643.

108 *Ibid.*, p. 649.

En lisant les livrets, nous avons séparé ce qui relève de l'action, c'est-à-dire la trame que nous aurions pu lire dans une nouvelle par exemple, et ce qui relève du livret, c'est-à-dire l'adaptation de la trame pour la scène chorégraphique. La présence explicite de danse relève souvent de la trame, à l'exception de *Sacountalâ*, et nous aurions pu retrouver autant de passages de danse dans une nouvelle. L'objet « livret de ballet » implique une présence implicite de la danse dans le texte, la *mise en pas* de l'action est inhérente au livret. Mais l'insertion de passages de danse dans les livrets est toujours intéressante pour voir à quel point s'y connaît le librettiste en vocabulaire technique. Ici, Gautier n'écrit pas de termes précis mais on retrouve souvent les mêmes expressions dans les différents livrets ce qui rejoint notre thèse du microcosme gautiériste. On remarque que même si Gautier ne connaît que peu de pas techniques, il connaît une large palette de danses et les insère dans les livrets : gigue, menuet, danse des œufs, monaco, ... Cette diversité de danses se mélangeant à la danse académique classique plaît au public et permet à Gautier de montrer son goût personnel, notamment pour la danse espagnole et la danse des bayadères.

Après avoir étudié l'évolution des livrets de ballet, nous avons pu situer Gautier dans le panorama des librettistes. C'est un romantique, un poète, et un amateur mais non un professionnel de la danse. Ainsi, il a une idée romantique, poétique du ballet, et on retrouvera cette approche dans ses livrets. Mais il n'écrit pas que des « poèmes »<sup>109</sup> car il y a une réelle organisation dans ces textes, on retrouve une sérieuse composition que ce soit dans un livret entier ou dans un paragraphe. De plus, l'insertion des passages de danse n'est pas « forcée », car l'intrigue se suit et la danse a souvent un rôle dans l'action. On constate que Gautier a une haute idée de ce que doit être un livret de ballet, et on trouve des similitudes dans la *dispositio* des livrets et dans les termes employés. On trouvera aussi les mêmes idées d' *inventio* dans les livrets correspondant au microcosme gautiériste.

---

109 Terme utilisé au XIX<sup>e</sup> siècle pour parler d'un livret de ballet.

## Le microcosme romantique

Théophile Gautier commence à parler de « microcosme » dans ses critiques d'art<sup>110</sup>. Il a sans doute approché cette philosophie proche de la monadologie de Leibniz grâce à Nerval et Heinrich Heine, fins connaisseurs de la pensée allemande, ou en lisant *Histoire de la Philosophie Allemande*, de Penhoën (1836). Le *Trésor de la Langue Française (TLF)* définit le microcosme comme « l'être, le corps humain considéré comme un monde en réduction dont chaque partie représente et correspond terme à terme à une partie de l'univers », par analogie, et c'est ce sens que nous utiliserons, « personne, groupe de personne, objet, lieu, constituant une sorte d'univers en réduction sur le plan culturel, social ou idéologique ». Les livrets correspondent toujours entre eux et correspondent aussi à une idéologie romantique. Nous essaierons de démontrer que les six livrets représentés de Théophile Gautier peuvent être définis comme un « microcosme romantique » car ils forment un univers romantique que ce soit dans un seul livret ou réunis tous ensemble. On pourra illustrer cette démonstration en étudiant les personnages romantiques qui forment un triangle amoureux dans tous les livrets, la présence d'une « couleur locale » différente dans chaque livret et enfin des éléments surnaturels.

### **Chapitre 1 : Des danseurs romantiques**

L'un des aspects les plus frappants et les plus récurrents du microcosme gautiériste des livrets est leur caractère ternaire. Il y a le couple amoureux et un, une ou des rival(e)(s) qui viennent s'interposer entre eux. Cette structure revient dans tous les ballets mais il y a des variantes : dans *Giselle*, on peut voir soit deux triangles, ou un carré, dans *La Péri*, il y a trois femmes, dans *Pâquerette*, trois hommes, *Gemma* n'est pas vraiment un triangle « amoureux », Yanko hésite réellement entre Vassilia et Yamini et Sacountalâ a deux ennemis, sa rivale et le brahme Canoua. Pourtant, quand on étudie les personnages par catégorie : la danseuse, le danseur, le ou la rival(e), on s'aperçoit qu'on peut toujours faire des parallèles, des liens entre les personnages et les situations, tout se répond toujours. On peut rapprocher cet amour triangulaire des analyses de

---

<sup>110</sup>Pour en savoir plus sur les critiques d'art de Théophile Gautier, voir Spencer, M.-C., *The Art Criticism of Théophile Gautier*, *op.cit.* Plus récemment, on peut citer les travaux et éditions critiques de Marie-Hélène Girard.

René Girard sur le désir mimétique. En effet, pour cet anthropologue et philosophe français, l'imitation expliquerait de nombreux phénomènes humains. Le « désir triangulaire » fait partie de cette théorie.<sup>111</sup>

### 1- L'héroïne romantique

Théophile Gautier a créé ses personnages féminins en sachant d'avance qui il voulait pour les interpréter, ce qui était la norme pour les librettistes de cette époque. Bien sûr, Carlotta Grisi pour Giselle et la Péri, Fanny Cerrito pour Pâquerette et Gemma, Amalia Ferraris pour Sacountalâ et enfin, moins connue car ne dansant pas à l'Opéra et dans un ballet où le héros a plus d'importance que l'héroïne, Mme Guichard pour Vassilia. Nous avons des portraits de ces danseuses de la plume de Gautier dans ses comptes rendus de ballets, les plus fameux concernant sa Carlotta. Mais attachons-nous à voir si leurs personnages correspondent au microcosme romantique, en les étudiant individuellement et en les rapprochant entre elles.

Commençons par Giselle, ce n'est certes pas le personnage le plus facile à étudier car il est double et a déjà fait beaucoup parler. Fantasma de la morte amoureuse de Gautier, elle représente l'éternelle jeunesse, la pureté, l'amour de la danse et l'amour fidèle et sincère jusqu'au tombeau, elle ira sauver celui qui l'a tuée. Giselle a très vite des doutes sur Loys<sup>112</sup>, mais il réussit à la rassurer. Elle n'écoute qu'elle-même, ni Hilarion, ni sa mère n'auront pu la sauver de la mort. Elle avoue aimer la danse plus que tout, signe annonciateur du second acte<sup>113</sup>, alors qu'elle est de santé fragile<sup>114</sup>. On reconnaît le motif de la fête de village où l'héroïne est couronnée reine comme dans *Pâquerette*<sup>115</sup>. Mais la fête tournera au drame quand elle s'apercevra du mensonge de Loys. Tout d'abord, elle « s'appuie contre un arbre, chancelante et prête à tomber »<sup>116</sup> puis elle « s'éloigne d'Albert avec un sentiment de crainte et de terreur », « elle court vers la chaumière et tombe dans les bras de sa mère »<sup>117</sup>. En comprenant qu'Albert est fiancé à Bathilde, la scène de la

---

111 Voir Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, notamment le chapitre « Le désir triangulaire », Paris, Hachette Littératures, 1999.

112 « C'est que si tu me trompais, lui dit la jeune fille, je le sens, j'en mourrais », « elle cueille des marguerites et les effeuille pour s'assurer de l'amour de Loys », Gautier Théophile, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 593.

113 « Giselle, folle de danse et de plaisir », « la danse est après Loys ce qu'elle aime le mieux le monde », « c'est mon seul plaisir [...] c'est mon seul bonheur !!! », *id.*, « morte ou vivante, elle dansera toujours », *ibid.*, p.594.

114 « elle est bien délicate, dit-elle à Loys, la fatigue, les émotions seront funestes ; le médecin l'a dit, cela peut te porter malheur », *id.*

115 « On la déclare reine des vendanges », *ibid.*, p.596 ainsi que « le jeu des ciseaux », *ibid.*, p. 618.

116 *ibid.*, p. 596.

117 *ibid.*, p. 597.



folie commence :

Sa tête se trouble, un horrible et sombre délire s'empare d'elle en se voyant trahie, perdue, déshonorée !... Sa raison s'égare, ses larmes coulent, puis elle rit d'un rire nerveux. Elle prend la main d'Albert, la pose sur son cœur et la repousse bientôt avec effroi. Elle saisit l'épée de Loys, restée à terre, joue d'abord machinalement avec cette arme, puis va se laisser tomber sur sa pointe aigüe, quand sa mère se précipite sur elle et la lui arrache. L'amour de la danse revient à la mémoire de la pauvre enfant : elle croit entendre l'air de son pas avec Albert... Elle s'élanche et se met à danser avec ardeur, avec passion. Tant de douleurs subites, tant de cruelles secousses, jointes à ce dernier effort, ont enfin épuisé ses forces mourantes. La vie semble l'abandonner...

118

La « danse de la folie » avait déjà été dansée dans *Nina ou la folle par amour*, opéra créé en 1786 et qui deviendra un ballet quelques années après. Nina perd son amant qui s'est battu en duel. Elle devient folle mais la réapparition de son amant lui redonne la raison. Giselle, elle, meurt de folie, le suicide est évité grâce à la mère qui sauve sa fille « d'une double interdiction esthétique et morale »<sup>119</sup>, pourtant l'épée est l'arme du crime et l'instrument du suicide. Le dernier regard de la Giselle du premier acte ira à Albert : « Un dernier soupir s'échappe du cœur de la pauvre Giselle, elle jette un regard triste sur Albert au désespoir, et ses yeux se ferment pour toujours »<sup>120</sup>. Hélène Laplace-Claverie confirme que :

Contrairement à ce qu'en fit ensuite la tradition chorégraphique, la scène dit de *la folie* est plutôt, d'après les termes du livret, une scène d'agonie : la mort de Giselle intervient à l'issue d'une danse éprouvante, qui épuise les dernières ressources tant physiques que nerveuses de la jeune paysanne.<sup>121</sup>

La Giselle du premier acte, la gentille paysanne, se transforme en wili à l'acte deux, et on retrouve le motif de la morte amoureuse qu'on peut lire si souvent chez Gautier (*La Morte amoureuse*, *Omphale*, *La Cafetière*, *La Pipe d'opium*, ...). Elle n'apparaît que tardivement dans ce second acte (II, 8) et on la retrouve comme on l'avait quittée « regard[ant] avec amour »<sup>122</sup> son

118 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 597.

119 Lartigue Pierre, « Magie blanche », *Avant-scène*, op. cit., pp. 11-17.

120 Gautier, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 597.

121 *Ibid.*, p. 864.

122 *Ibid.*, p. 600.

Albert. Elle est comparée à « une colombe craintive »<sup>123</sup> et leurs jeux de regards sont permanents, rappelons qu'ils ne peuvent parler pour exprimer leur crainte, leur surprise ou leur passion. La seule phrase au discours direct de cette seconde partie est : « Fuis, dit Giselle à celui qu'elle aime, fuis, ou tu es mort, mort comme Hilarion »<sup>124</sup>. Giselle subit sa transformation sous nos yeux :

« Giselle, dont les ailes s'ouvrent aussitôt, et qui se met à danser avec la plus gracieuse et la plus étrange ardeur, et comme emportée dans un délire involontaire », « Giselle s'approche de lui, s'arrête un instant, les yeux voilés de pleurs ; mais un signe de la reine l'oblige à s'envoler de nouveau »<sup>125</sup>. Contrairement, à sa mort subite du premier acte, ici sa disparition se fait très progressivement :

« Giselle, subissant, comme ses légères sœurs, l'influence du jour, se laisse aller lentement dans les bras affaiblis d'Albert », « une partie de la gracieuse apparition est déjà cachée », « Giselle s'affaïsser peu à peu et lentement »<sup>126</sup>. Elle est heureuse de savoir son amour sauvé : « Giselle avec douce joie »<sup>127</sup> mais ne peut s'empêcher de penser à leur propre séparation :

« un triste et éternel adieu »<sup>128</sup>. Finalement, cette jeune fille, devenue femme dans la mort, est à la fois terrestre et céleste et c'est peut-être seulement au moment où elle devient spectre que son prince prend conscience de l'étendue de son amour car elle devient un amour idéal mais impossible, ce qui correspond bien à l'idée romantique de Gautier sur l'amour. L'héroïne qui lui succède, est similaire.

La Péri est aussi de nature double, quand elle est Péri, elle est céleste, on insiste d'ailleurs beaucoup sur sa légèreté, et quand elle est Léïla, elle est terrestre. Dans ce ballet, c'est la reine des fées qui aime le héros, contrairement à Myrtha, qui voulait le tuer, on ne peut alors établir de parallèle. Les péris ont certaines ressemblances avec les wilis, nous y reviendrons ultérieurement. C'est la Reine qui va à la rencontre d'Achmet, et non le contraire comme dans *Giselle* (où Albert pénètre de lui-même dans la forêt) : « la reine des Péris vient s'incliner sur son front »<sup>129</sup>. Mais tout comme Myrtha qui contrôle la nature, la Reine peut aussi contrôler les éléments : « la Péri ordonne aux fleurs des vases, placés sur des corniches, autour de la salle de se détacher elles-mêmes de leurs tiges et de venir dans sa main composé un sélam »<sup>130</sup>. Elle réapparaît à la fin du

---

123 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 601.

124 *Ibid.*, p. 602.

125 *Id.* et *ibid.*, p. 603.

126 *Id.* On peut remarquer un participe présent qui renforce la lenteur du processus de disparition des wilis, ainsi que l'adverbe « lentement » qui insiste sur cette idée. *Ibid.*, p. 604, « une partie de » montre jusqu'au dernier moment la progression de cette évaporation. « peu à peu et lentement » poursuivent le mécanisme.

127 *Ibid.*, p. 603.

128 *Ibid.*, p. 604.

129 *Ibid.*, p. 607.

130 *Id.*

premier acte et fait preuve de jalousie et d'orgueil, ce qui fonctionne parfaitement avec Achmet qui craint sa colère. Elle devient Léïla au second acte et prend une enveloppe charnelle. Certes Léïla n'est plus une fée, mais elle répond aux critères de la parfaite femme orientale, cultivée<sup>131</sup>, pleine de « douceur », « charmante »<sup>132</sup>. Son *Pas de l'abeille* est un tournant dans sa séduction d'Achmet, mais même avec son succès auprès du prince, elle ne réagit que « modestement »<sup>133</sup>. On peut remarquer qu'une attitude modeste, humble et pleine de retenue, sont des qualités pour Gautier<sup>134</sup>. Ce *Pas de l'abeille* prouvera qu'Achmet est digne de l'amour de la Péri car il l'aimera pour elle-même et non pour le fantasme que représente la Péri. Andrew Gann déclare que « la danse de l'abeille, opère un rapprochement personnel qui complète le rapprochement matériel », de plus, la danse a une « qualité symbolique, toute visuelle : piquée par son contact avec l'homme, la Péri céleste laisse tomber un à un ses voiles, c'est-à-dire les contraintes qui empêchent l'homme de connaître l'inconnu »<sup>135</sup>. Tout comme Giselle, la Péri va sauver celui qu'elle aime de la mort mais dans *La Péri*, Achmet sauve aussi Léïla, leur amour est sur un pied d'égalité par rapport à celui de Giselle/Albert. Achmet retrouve la Péri à l'acte II, sc. 8, elle lui offre sa protection pour tester son amour jusqu'au bout ; Achmet est digne d'elle, c'est un homme bon qui tient parole et qui protégera Léïla même s'il lui en coûte la vie. La capacité de sacrifice d'Achmet sublime son amour, « lui et la Péri sont prêts pour l'union dans l'au-delà qui terminera le ballet »<sup>136</sup>. Même si le dénouement est brutal, violent avec le supplice des crochets que subira Achmet, les amants finiront ensemble.

En étudiant le personnage de la Péri, un *excursus* sur les femmes orientales nous semble important. Que ce soit la Péri, Léïla ou les femmes du harem, la femme orientale représente un type. Cette figure semblerait opposée à celle de Giselle, pourtant, Gautier pense à la même interprète pour danser les deux rôles. Dans son *Voyage en Algérie*, Gautier explique que la femme orientale est « belle comme un rêve mais inaccessible comme un idéal », définition qui correspond parfaitement à la Péri mais aussi aux esclaves d'Achmet. La description répond plus ou moins au fantasme de la femme-objet ; certes, elles appartiennent à Achmet (ou au pacha pour Léïla) mais elles sont plus décrites par leurs actions que par leur passivité :

131 « Je sais les ghâzels des meilleurs poètes ; je joue de la guzla ; les almées les plus habiles du Caire m'ont appris à danser », Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 610.

132 *Id.*

133 *Ibid.*, p. 611.

134 Laura Colombo le note dans « La « muse cosmopolite » : l'héroïne romantique et le rêve de féminité dans les ballets orientaux », *BSTG n°31*, 2009.

135 Gann Andrew, « La genèse de la Péri », *op. cit.*, pp. 207-222.

136 *Id.*

[...] les odalisques sont occupées à leur toilette, agenouillées ou assises sur des carreaux. Les unes entremêlent leurs longues nattes de sequins et de fils d'or, les autres teignent leurs sourcils et leurs paupières avec le henné ; celles-ci s'attachent des colliers, celles-là font voltiger le bout de leurs écharpes au-dessus de la pierre des parfums.<sup>137</sup>

Gautier aime les femmes orientales pour leur sensualité qu'il considère plus « instinctive » que celle des femmes occidentales, on remarque que Léïla est traitée de façon bien plus érotique que la « pure » Giselle. Pour ce paragraphe, nous nous sommes aidés du travail de Claudine Lacoste<sup>138</sup>.

Passons maintenant à Pâquerette, personnage très différent de la Péri mais rappelant la Giselle du premier acte ; une paysanne amoureuse. Elle est comparée à la Perette de La Fontaine : « la jolie Pâquerette, plus adroite que la Perette de la fable, arrive portant sur la tête un pot au lait »<sup>139</sup>. Comme Giselle, elle préfère la danse au travail, mais Gautier la présente de manière plus « misogynne »<sup>140</sup> : « Pâquerette qui, de même que toutes les femmes, ne comprend pas que l'on travaille lorsqu'on a envie de se divertir »<sup>141</sup>. On peut aussi lire « mais une jeune fille ne peut admettre qu'on pense à autre chose qu'à elle » ainsi que « cette logique toute féminine »<sup>142</sup>. Elle essaie de le séduire : « elle a passé près de lui à portée d'un baiser, et il n'y a pas fait attention », « des avances inutiles »<sup>143</sup>. Elle essaiera ensuite de le rendre jaloux : « tout en jetant un coup d'œil de côté pour voir l'effet que produit ce manège sur François »<sup>144</sup>. On retrouve le thème de la jalousie qu'il y avait dans *La Péri* mais cette fois-ci, il s'agit de jalousie masculine. Pâquerette s'illustre par son agilité, elle est la meilleure jeune fille du village, tout comme François qui est « aussi adroit que vigoureux »<sup>145</sup>. Elle est aussi la plus séduisante (trois hommes la courtisent, François, Bridoux et Job) : « un saint ne résisterait pas à la tentation de danser avec elle »<sup>146</sup>. Le premier acte se finit sur la séparation des amants : « la plus profonde douleur sur le charmant

---

137 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 605.

138 Lacoste Claudine, « La femme orientale vue et rêvée par le poète », *BSTG n°12*, pp. 11-21. De nombreux travaux ont été écrits sur l'orientalisme dans la littérature et les arts romantiques. Voir notre bibliographie.

139 Gautier Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 616.

140 Il est anachronique de parler de « misogynie » au XIX<sup>e</sup> siècle, mais ces commentaires de Gautier exemplifient le mépris qu'un homme sérieux peut avoir pour la femme futile dans cette société. Gautier est toujours ironique dans ce livret et il brandit les clichés pour mieux les mettre à distance. Cette parodie de ballet paysan détourne les stéréotypes.

141 Gautier Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 616.

142 *Ibid.*, p. 617.

143 *Id.*

144 *Ibid.*, p. 618.

145 *Ibid.*, p. 619.

146 *Id.*

visage de Pâquerette »<sup>147</sup>, par leurs vœux de fidélité et par un rapprochement physique :  
« François couvre de baisers ce gage de tendresse naïve, la serre dans sa poitrine »<sup>148</sup>. Pâquerette réapparaît au deuxième acte sous la forme d'un « petit jeune homme tout gentil, tout mignon et tout poupin »<sup>149</sup> mais c'est la finesse de son physique et la féminité de son comportement qui la fait découvrir. Dans le troisième acte, elle apparaît « fugitive »<sup>150</sup> dans le rêve de François que nous commenterons ultérieurement. Comme dans un conte, François et Pâquerette finiront ensemble, se marieront et Pâquerette deviendra bouquetière. Finalement, nous pouvons remarquer que même si nous suivons le parcours de François, c'est Pâquerette qui mène le ballet. Elle cause, sans le vouloir, les malheurs de son fiancé : dans le premier acte, c'est parce que Bridoux l'embrasse que François se fera trahir, dans le deuxième, c'est parce qu'il la retrouve encore dans les bras de Bridoux, qu'il se rebelle contre le maréchal des logis et qu'il finit en prison, dans le troisième acte, c'est parce qu'elle se présente dans l'auberge alors que les soldats viennent d'arriver que Bridoux reconnaît François<sup>151</sup>. Mais elle résout aussi les problèmes de son amant : dans le second acte, c'est elle qui jouera de ses charmes pour dérober les clefs à Bridoux et c'est elle au dernier acte qui « découvre cette conspiration [...] et obtient pour récompense la grâce de son mari »<sup>152</sup>. C'est elle qui mène l'action, tout comme la Péri le faisait déjà dans le livret précédent.

Passons maintenant à un autre personnage qui n'est plus une paysanne mais une « jeune comtesse »<sup>153</sup> qui fête sa sortie du couvent et qui est « bonne à marier ». Gemma, signifie « joyau » en italien, mais le personnage devait se nommer Corilla ou Fiordispina dans les premiers manuscrits<sup>154</sup>. Son personnage est moins étudié que dans les autres livrets car elle est plus passive et soumise au marquis de Santa-Croce et n'a pas de caractère vraiment affirmé, le livret est aussi plus court. On sait seulement qu'elle aime Massimo, amour à double sens mais qu'elle est magnétisée par Santa-Croce, qu'elle a en horreur. Là encore, comme François, Massimo est jaloux de son rival. Son apparence quand elle est sous l'influence du magnétiseur la fait danser « à pas de statue ou de fantôme, se mouvant d'une manière automatique ; ses yeux grands ouverts semblent ne pas voir »<sup>155</sup>. L'entourage de la jeune fille ne la prend pas au sérieux, alors qu'il aurait pu se

---

147 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 622.

148 *Id.*

149 *Ibid.*, p. 623.

150 *Ibid.*, p. 630.

151 « Quand on voit la maîtresse, l'amant ne doit pas être très loin. », *ibid.*, p. 631.

152 *Ibid.*, p. 632.

153 *Ibid.*, p. 633.

154 *Ibid.*, p. 890.

155 *Ibid.*, p. 636.

rendre compte du danger qu'elle court : « le comte de San Severino hausse les épaules en souriant de ce caprice de jeune fille, changeant d'avis d'une minute à l'autre », « les invités s'écartent avec étonnement »<sup>156</sup>. Dans l'acte second, tout comme Giselle, elle est comparée à une colombe mais ici, c'est une « colombe devant le milan »<sup>157</sup>. Mais elle fait preuve de courage en s'élevant contre le marquis et en s'enfuyant. On retrouve le motif du tableau qui reprend vie d'*Omphale ou La tapisserie amoureuse* (1834) dans la scène de l'atelier. Finalement, elle pourra épouser celui qu'elle aime.

Vassilia, la favorite dans *Yanko-le-bandit*, arrive tardivement dans le ballet, après le corps de ballet des bohémiennes. Elle essaie de séduire Yanko avec succès et veut le protéger de sa rivale. On apprend qu'elle est blonde lors de sa ruse du jeu de cartes (I, 5), s'opposant à sa brune rivale. Comme Pâquerette, elle se sert de ses charmes pour sauver celui qu'elle aime : « Vassilia, en exécutant son pas, verse à boire au pandour, dont elle veut endormir la vigilance », « elle demande leurs poignards et leurs sabres aux pandours, qui les prêtent sans défiance »<sup>158</sup>. Comme Giselle et Pâquerette, l'héroïne est la meilleure, c'est elle qui danse le mieux mais avec la même humilité qu'une Léïla, elle laissera le pouvoir. Comme Pâquerette, elle suivra son amant dans une nouvelle vie plus « morale ».

On connaît les origines divines de Sacountalâ (qui a une « beauté surhumaine »<sup>159</sup>) ainsi que la signification de son nom, « protégée des oiseaux », avant même le début de son histoire, c'est le seul personnage qui ne sort pas de l'imagination de Gautier. Sa rencontre avec Douchmanta ressemble au début de la passion qui unit Achmet et Léïla, c'est une sorte de *Pas de l'abeille* qui unit les deux amants. Sacountalâ a une espèce de coup de foudre : « elle reste rougissante et les mains croisées sur sa poitrine, mais déjà troublée par la beauté et l'air noble de l'étranger »<sup>160</sup>. Elle se met au service du roi, même si elle ne connaît pas réellement son identité, comme Léïla qui est au service d'Achmet mais c'est ce dernier qui ne la reconnaît pas. La découverte de sa véritable identité, ne provoque pas la même folie que celle de Giselle découvrant la vraie nature de Loys, mais elle est tout de même bouleversée : « Sacountalâ opprimée et brûlante, cache sa tête dans ses mains »<sup>161</sup>, elle pense leur union impossible à cause de leur milieu social comme Giselle et Albert ou comme Gemma et Massimo, mais Douchmanta peut la rassurer en lui promettant de

---

156 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 636.

157 *Ibid.*, p. 637.

158 *Ibid.*, pp. 644-645.

159 *Ibid.*, p. 655.

160 *Ibid.*, p. 649.

161 *Ibid.*, p. 650.

l'épouser. Après son humiliation dans l'acte second, elle réussit tout de même à faire preuve de fierté mais ne fait qu'attiser la fureur d'Hamsati. Alors qu'elle était vouée à une fin tragique, ses origines divines la sauvent du bûcher et elle s'unira au prince, à qui elle pardonne comme Giselle pardonne à Albert.

Nous pouvons observer que toutes les héroïnes des ballets de Gautier ont leur spécificité même si nous pouvons les rapprocher. Giselle et la Péri sont peut-être les plus complexes car elles sont doubles. Ce sont Vassilia et Gemma qui sont plus discrètes car elles sont dans l'ombre de Yanko et Santa Croce. Ce sont toutes des jeunes filles amoureuses qui ont plus ou moins de succès avec leur fiancé. Giselle et Sacountalâ subissent un sort funeste mais leur miséricorde, tradition chrétienne oblige, sera salvatrice. Le sacrifice d'Achmet lui permettra d'accéder à l'amour. Pâquerette et Vassilia, même si elles aiment des personnages qui ont fait des erreurs, rendront leur fin plus morale et auront une vie rangée. Malgré leurs différences, les personnages s'uniront ; différences de nature pour la Péri et Achmet, différences sociales, pour Gemma et Massimo, ainsi que Sacountalâ et Douchmanta. Les héroïnes ont des fins heureuses, généralement aux cotés de leur amant, à l'exception de Giselle. Les *happy ends* sont appréciés à l'Opéra par le public bourgeois, et Gautier répond à leurs attentes. Mais n'oublions pas que la création d'un personnage de ballet, surtout celui de l'héroïne principale, est motivée par son potentiel chorégraphique.

## 2- Le héros romantique

Le héros romantique est stéréotypé chez Gautier. Il est jeune, beau même si nous n'avons pas de description physique précise. Tout comme son auteur, il est épris d'idéal, notamment amoureux. Que ce soit les personnages masculins ou féminins, ils sont tous caractérisés par leur jeunesse et leur beauté. On ne peut se permettre de préciser leurs traits dans un livret car chaque danseur doit pouvoir s'identifier au personnage. Les héros des livrets sont, rappelons-le : Albert/Loys dans *Giselle*, Achmet dans *La Péri*, François dans *Pâquerette*, Massimo dans *Gemma*, Yanko dans *Yanko-le-bandit* et Douchmanta dans *Sacountalâ*. Leur principal point commun est d'aimer l'héroïne du ballet, à l'exception de Yanko, seul personnage éponyme masculin. Mais ils sont aussi différents : par leur statut social ou par leur relation à la séduction. En effet, certains personnages sont pris entre deux femmes comme le duc Albert, Yanko, Douchmanta et Achmet, qui est, pourrions-nous dire, tiraillé entre trois femmes, même si Léïla et la Péri ne forment qu'un. Gautier aime ce fantasme du héros idéal trop courtisé, dont le modèle vient du James de *La*

*Sylphide*. Mais il y a aussi des malheureux qui voient la jeune fille qu'ils aiment se faire courtiser. C'est le cas de François qui doit subir les avances que fait son officier à Pâquerette<sup>162</sup>, Massimo qui voit Gemma se faire enlever sous ses propres yeux<sup>163</sup> et peut-être pouvons-nous également ajouter Albert qui doit subir la rivalité<sup>164</sup> d'Hilarion qui le mènera à la perte de Giselle.

La figure du riche et beau jeune homme est une figure habituelle dans les ballets, il faut que le spectateur voit, comme dans la tragédie, un personnage noble mais pris dans les tourments de ses vices. Le duc de Silésie est inconstant, Achmet, le maître du sérail, est mélancolique<sup>165</sup>, Douchmanta, roi de l'Inde, est atteint d'amnésie et de folie<sup>166</sup> suite au sortilège lancé par Durwasas, le fakir. Au contraire, François et Massimo sont des personnages, extraits d'une basse condition. Le premier est un artisan, un menuisier<sup>167</sup>, le second n'est que peintre même s'il est reconnu<sup>168</sup>. Ce sont des personnages bons, qui n'ont pas une once de noirceur. On peut les qualifier de « romantiques » par leur personnalité passionnée. Yanko est un cas à part car il est bandit certes, mais il est le chef de sa bande<sup>169</sup>, il est donc de basse condition mais son autorité parmi les siens fait de lui un personnage aussi puissant que le chef des pandours. Le hors-la-loi est un des avatars du héros romantique.

Passons maintenant aux cas plus particuliers. Le duc de Silésie a plusieurs identités, Loys pour Giselle et Albert ou Albrecht<sup>170</sup> pour Bathilde et la cour. La lettre de Gautier à Henri Heine, du 5 Juillet 1841, dans *La Presse*, nous apprend que le prince a vingt ans et sa paysanne, quinze. Nous ne savons que peu d'autres choses sur lui. Il nous reste beaucoup d'interrogations à la fin du ballet, la principale étant : aimait-il vraiment Giselle ? Ou est-ce qu'il « jouait » au paysan amoureux ? Le *topos* du grand seigneur méchant homme persiste. Dès le premier acte, nous

---

162 « Toujours derrière le dos du jeune homme, il prend la taille de Pâquerette, et, malgré sa résistance, lui dérobe un baiser ... sonore ! », Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 620 ; « galantes entreprises de Bridoux », *ibid.*, p. 625.

163 « les affidés du magnétiseur s'avancent et enlèvent Gemma, tandis que Santa-Croce contient l'assemblée d'un regard foudroyant et satanique. Massimo éperdu essaie de franchir le cercle d'épouvante dont s'entoure Santa-Croce », *ibid.*, p. 636.

164 « C'est là qu'habite son rival. S'il peut jamais s'en venger, il le fera avec bonheur. », *ibid.*, p. 592.

165 « Achmet, le maître du sérail semble ennuyé de ses plaisirs », « Achmet, paraît, appuyé languissamment », « Achmet, qui a paru d'abord prendre quelque plaisir à ces danses, retombe dans sa mélancolie », *ibid.*, p. 606.

166 « Mais celui-ci ne prête à ces divertissements qu'une attention machinale, comme celle d'un fou regardant un spectacle dont il ne comprend plus le sens », « Durwasas [...] augmente la folie du roi et l'empêche de reconnaître Sacountalâ », *ibid.*, p. 654.

167 « il est dur de pousser le rabot en tablier de cuir », « il rabote et scie », « François fait filer les copeaux sous sa varlope », *ibid.*, p. 616.

168 « Massimo, le célèbre peintre de Naples », *ibid.*, p. 634.

169 « Yanko et sa bande », « Yanko dégaîne ainsi que ses bandits », *ibid.*, pp. 641-643.

170 On trouve « Albert » dans Gautier Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.* On trouve « Albrecht » dans la lettre à Henri Heine, paru dans *La Presse*, 5 juillet 1841. Nous opterons pour « Albert », comme cela figure dans le livret.



pouvons deviner que ce personnage cache quelque chose grâce au rêve de Giselle<sup>171</sup>. On pencherait plus alors pour l'hypothèse du seigneur manipulateur profitant de la naïveté de la jeune fille. À la fin du premier acte, Albert « cherche à ranimer Giselle sous ses brûlantes caresses [...] Il saisit son épée pour s'en frapper ; le prince l'arrête et le désarme [...] Albert, fou de désespoir et d'amour »<sup>172</sup>, Albert attente à sa vie pour la première fois, sans succès. Hélène Laplace-Claverie nous apprend que « cette tentative de suicide fut très vite supprimée par les chorégraphes car elle risquait d'atténuer l'effet produit par la mort de l'héroïne »<sup>173</sup>. C'est dans le second acte, que nous suggérons une seconde tentative de suicide mais plus subtile ; pourquoi se retrouve-t-il dans la forêt, proche de la folie<sup>174</sup> ? Et se laisse-t-il entraîner contre son gré ou par volonté dans le cercle des wilis ? Le personnage de ce duc inconstant est un type que nous connaissons dans la tradition littéraire, Jean-Marie Villégier fait le lien avec la tragi-comédie pastorale de *La Sylvanire, ou la Morte-vive* (1631) dans laquelle nous trouvons une citation : « Mais de croire qu'un prince aimât une bergère, si ce n'est d'un amour ou feinte ou passagère ». Il y a aussi une tradition du héros romantique médium, ici Albert communique avec les wilis qui sont des esprits donc il intègre cette tradition, tout comme Achmet qui, lui aussi, communique avec les êtres célestes que sont les péris. Albert est le spectateur fasciné<sup>175</sup>, tout comme le public, du supplice d'Hilarion mais il devient lui aussi victime. Sa résurrection au lever du jour et le pardon accordé par Giselle lui permettront-ils la rédemption et la possibilité d'un deuxième amour avec Bathilde ? Chez Gautier, le doute est permis, mais plus de nos jours. Nous nous sommes appuyée sur l'article « Albrecht ou la Clef des Songes », de Jean-Marie Villégier<sup>176</sup>.

Achmet, le prince oriental, rejoindra sa Péri après moult obstacles. C'est peut-être le personnage qui ressemble le plus à Théophile Gautier lui-même. Il a ce qu'on pourrait appeler le « spleen oriental »<sup>177</sup> et pour s'en soigner, il fume une pipe d'opium dans une scène très détaillée (I, 3). La description de la préparation de la pipe et des effets que procure l'opium (I, 4) nous rappelle la nouvelle, *Le Club des hachichins*, de Gautier parue dans la *Revue des deux Mondes*, le

---

171 « Giselle raconte son rêve à Loys ; elle était jalouse d'une belle dame que Loys aimait, qu'il lui préférait », Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p.593.

172 *Ibid.*, p.597.

173 *Ibid.*, p. 865.

174 « Le duc est triste, pâle ; ses vêtements sont en désordre ; sa raison s'est presque égarée à la suite de la mort de Giselle », « En proie au plus violent délire, à la plus vive anxiété, il doute encore, il n'ose croire ce qu'il voit », *ibid.*, p. 600.

175 « lorsque le plus étrange spectacle s'offre à ses yeux et la fascine au point qu'il est en quelque sorte arrêté, fixe, et forcé d'être témoin de l'étrange scène qui se déroule devant lui », *ibid.*, p. 601.

176 Jean-Marie Villégier, « Albrecht ou la Clef des Songes », *Avant-Scène. Ballet/danse, op. cit.*, pp.116-121.

177 Fizaine, J.-C., « Orient et mélancolie dans l'œuvre de Théophile Gautier », *BSTG n°12*, pp. 399-415.

1<sup>er</sup> février 1846, soit après l'écriture du livret. De plus, « Achmet est un peu poète : les voluptés terrestres ne lui suffisent plus ; il rêve des amours célestes, des unions avec les esprits élémentaires ; la réalité n'a plus d'attraits pour lui »<sup>178</sup>. Dans *La Péri*, ce sont les femmes qui sont dans l'action, on peut constater que le prince se laisse mener par Nourmahal, par la Péri (dont il craint la jalousie), puis par Léïla (pour qui il mourra) mais c'est lui qui déclenchera le dénouement du ballet mais par une inaction ; son refus de livrer Léïla au pacha. Achmet est aux prises avec un stratagème qui le dépasse, il ne sait pas que sa Péri le teste<sup>179</sup> mais il sera à la hauteur de ce qu'elle attend de lui<sup>180</sup>. Comme l'explique Andrew Gann, dans « La genèse de la Péri »<sup>181</sup>, « le poète doit faire une quête qui se termine en échec avant de se rendre compte que l'idéal se trouve déjà chez lui ».

François, est le seul héros français des livrets. C'est son aventure que le spectateur suit alors que le livret a pour nom *Pâquerette*. C'est un personnage « alerte et joyeux »<sup>182</sup>, qui est un « brave cœur »<sup>183</sup>. Les problèmes financiers de son père amènent une autre dimension, plus prosaïque, dans ce nouveau livret. Pourtant, on retrouve le même motif du héros qui préfère la danse au labeur et qu'on avait précédemment dans *Giselle*<sup>184</sup>. Pour une fois, le héros n'a pas plusieurs femmes qui rivalisent pour lui plaire mais justement, c'est Bridoux et Job qui tentent de lui subtiliser son amie et on voit poindre la jalousie masculine<sup>185</sup>. On peut voir aussi un jeune homme fougueux<sup>186</sup>, ce qui servira la chorégraphie et la suite du livret car il sera jeté en prison pour être fusillé. Outre son amour pour Pâquerette, digne d'un héros romantique, le rêve du troisième acte peut aussi le classer dans cette catégorie. Même s'il n'est pas un stéréotype du héros romantique car peut-être pas assez mélancolique et déchiré, il remplit le « contrat » par ce songe habité de « sorcières, fées ou larves »<sup>187</sup>.

Alors que François était le vrai héros du ballet, dans *Gemma*, on retourne à un personnage masculin servant de faire-valoir plus que d'une réelle importance. Massimo est amoureux de

---

178 Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 606.

179 « elle veut tenter une épreuve sur le cœur d'Achmet », *ibid.*, p. 609.

180 « Achmet sera digne d'être transporté dans le ciel féérique », *ibid.*, p. 610.

181 Gann, Andrew, « La Genèse de La Péri », op. cit., pp. 202-222.

182 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 615.

183 *Ibid.*, p. 616.

184 « François [...] ne peut y tenir [...] prend la main de Pâquerette [...] et le pas commence », *ibid.*, p. 619.

185 « se retourne avec une vivacité jalouse », « car si l'amour est aveugle, la jalousie est clairvoyante », « François, outré de fureur et de jalousie », *ibid.*, pp. 621 et 625.

186 « François qui fait des gestes menaçants », « François [...] s'emporte contre le maréchal des logis, qu'il accable d'invectives et de menaces », *ibid.*, p. 616 et 625.

187 *Ibid.*, p. 629.

Gemma, on sait que c'est « sa maîtresse »<sup>188</sup> « dont il devine et partage l'amour »<sup>189</sup>. On retrouve encore la jalousie d'un héros dont l'amie est courtisée par un autre<sup>190</sup>. Dans le troisième tableau, « sa raison se perd, et il s'élançait hors de la salle avec tous les signes de l'égarément »<sup>191</sup>. Dans le quatrième tableau, Massimo est « fou d'amour et de douleur »<sup>192</sup>, variante d'Albert « fou de désespoir et d'amour »<sup>193</sup>. Sa seule chance d'épouser Gemma, est de l'avoir sauvée car le comte de San Severino rêvait d'un autre mariage pour elle<sup>194</sup>. Ce personnage dont on sait finalement peu de choses, correspond au type romantique par son goût pour la peinture et la passion qu'il a pour Gemma, qu'il sauvera des griffes de Santa Croce.

Le personnage de Yanko est assez peu précisé alors qu'il est le héros du livret. Dès le titre, nous savons que nous avons affaire à un bandit « dont la hardiesse, la galanterie, et la générosité servent de thème aux ballades populaires »<sup>195</sup>. On peut s'amuser de la récurrence du motif du héros qui se déguise en musicien et qui est forcé de jouer : François en vieilleur et Yanko en violoniste ; nous reparlerons ultérieurement de ces travestissements. Le dénouement moralisateur ressemble aussi au livret de *Pâquerette*, le public n'apprécierait pas qu'un condamné à mort ou qu'un bandit s'en sorte glorieusement à la fin d'un ballet. Le public bourgeois doit les voir se « racheter », soit en dénonçant une conspiration par François, soit en se rangeant « dans la vie régulière »<sup>196</sup> pour Yanko et Vassilia. Yanko aussi a un fort potentiel romantique, par sa vie de saltimbanque, par son courage et par ses affinités bohémiennes.

Douchmanta est sans aucun doute, le héros le plus prestigieux des livrets mais il est présenté par son « humilité »<sup>197</sup>. Son travestissement est aussi le point de départ d'un quiproquo comme dans *Giselle*, mais le roi ne le fait pas dans le même but. On peut assister à un coup de foudre : « il sent l'amour s'emparer de son âme »<sup>198</sup> ; à l'exception de *La Péri*, les autres livrets nous plongeaient *in medias res* dans l'argument. Après cette première rencontre, il l'aime passionnément et lui promettra le trône. Son départ et son retour de la chasse représentent aussi sa virilité, indispensable pour un héros romantique. Dans le second acte, on ne le voit plus comme

---

188 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 634.

189 *Ibid.*, p. 635.

190 « Massimo, jaloux », *id.*

191 *Ibid.*, p.637.

192 *Ibid.*, p. 638.

193 *Ibid.*, p. 597.

194 « le comte de San Severino, qui rêve pour Gemma, sa pupille, une haute alliance », *ibid.*, p. 634.

195 *Ibid.*, p. 642.

196 *Ibid.*, p. 645.

197 *Ibid.*, p. 648.

198 *Ibid.*, p. 649.

un pseudo brahmachari mais comme un roi entouré de sa cour. On retrouve Douchmanta comme on avait rencontré Achmet, sans goût pour les danses qui s'exécutent devant lui<sup>199</sup>, lui aussi est frappé de « mélancolie »<sup>200</sup> et il s'endort sur le divan<sup>201</sup>. La fin du ballet est frappée par la grâce divine mais si l'apsara Misrakési n'était pas intervenue, Douchmanta aurait été la cause de la mort de Sacountalâ tout comme Albert a causé la mort de Giselle par son mensonge. Ce personnage noble et passionné est un roi bon comme on peut le voir dans le premier acte mais c'est la situation qui le fera faillir à ses promesses dans le second acte. Lui aussi peut-être considéré comme romantique par son amour pour Sacountalâ et par sa mélancolie, son « spleen », semblable à celui d'Achmet.

Certains héros des livrets de Théophile Gautier sont plus des types romantiques que d'autres. Ces beaux jeunes hommes aiment tous passionnément une femme qui leur rend bien cet amour mais ils sont souvent victimes de jalousie quand ces femmes sont courtisées (Pâquerette ou Gemma) ou ils doivent choisir parmi plusieurs femmes (Albert, Achmet, Yanko et Douchmanta) et redoutent alors leur jalousie (la Péri, Nourmahal, Yamini, Hamsati) ou leur malheur (Giselle, Léïla). Certains sont rêveurs voire mélancoliques (Achmet, Douchmanta), d'autres pleins de fougue et de courage (François, Massimo, Yanko). Finalement, c'est Achmet qui est considéré comme le héros romantique oriental par excellence, peut-être parce que c'est celui qui ressemble le plus à Gautier. En tout cas, tous font partie du microcosme romantique, car nous pouvons toujours faire des liens entre ces différents héros que nous avons tous pu, plus ou moins, caractériser de romantique. Mais si ces héros ont un rôle important, c'est parce qu'ils intègrent le triangle amoureux. On sait que Gautier méprise les danseurs hommes mais il leur accorde un rôle primordial car ils sont tiraillés entre l'héroïne et leur rival(e).

### 3- Le ou la rival(e)

L'opposant au « couple romantique », dernier maillon du triangle amoureux, peut être soit une femme : *Giselle*, *La Péri*, *Yanko-le-bandit*, *Sacountalâ*, ou bien un homme dans le cas de *Giselle*, *Pâquerette*, *Gemma*. Il peut être pris dans ce triangle contre son gré, c'est le cas de Bathilde, ou être un véritable ennemi de l'être aimé comme Hilarion, Nourmahal, Yamini ou Hamsati.

---

199 « ne se mêle qu'à contrecœur aux groupes et aux danses des odalisques » pour Achmet, et « celui-ci ne prête à ces divertissements qu'une attention machinale, comme celle d'un fou regardant un spectacle dont il ne comprend plus le sens » pour Douchmanta ; Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit , p. 606 et 654.

200 *Ibid.*, p. 606 et 654.

201 *Ibid.*, p. 607 et 655.

Dans *Giselle*, nous n'avons pas réellement un triangle amoureux mais un carré amoureux. En effet, Hilarion est peut-être un opposant traditionnel car il met Albert en difficulté mais Bathilde est aussi une opposante, car même si c'est contre sa volonté, elle empêchera le couple Albert/ Giselle de se former dans le premier acte. Commençons par Hilarion qui apparaît dès le début du ballet (I, 2)<sup>202</sup>. Son nom viendrait d'Hoffmann dans *Les Frères de Saint-Sérapion*<sup>203</sup>. D'emblée, nous connaissons son amour pour Giselle et sa haine pour Loys, « il indique la chaumière de Giselle avec amour, et celle de Loys avec colère »<sup>204</sup>. Sur le plan des actes, Hilarion n'est pas un mauvais personnage. En effet, il a instinctivement compris que Loys cachait quelque chose et il s'est efforcé de faire éclater la vérité au grand jour. Alors que personne ne le croyait, il persiste dans son intuition et son « C'est bon [...] plus tard on verra »<sup>205</sup> est annonciateur de la fin du premier acte. Pourtant, Gautier le fait passer pour un personnage jaloux, déloyal, envieux, ayant une grande soif de vengeance, et on peut lire que même s'il n'est pas la cause de la mort de Giselle (cause qui serait plutôt Albert), il déclenche ce funeste événement à cause de ses révélations. Hilarion passe une grande partie du premier acte, passif, à espionner son adversaire, *topos* du « voir sans être vu » et quand il entre dans l'action, il en précipite la fin. Gautier se venge de ce perfide personnage en le tuant de manière spectaculaire dans le second acte. Encore une fois, il n'est pas présenté à son avantage, « avec terreur » est répété deux fois<sup>206</sup> en peu de temps. Sa mort est prétexte à la démonstration du supplice des wilis, nous en reparlerons dans la partie sur les moments dansés dans les livrets. Finalement, Gautier caractérise pour la dernière fois Hilarion de « pauvre diable »<sup>207</sup>, alors qu'il l'avait décrit de façon si péjorative dans tout le livret. Ce n'est pas un personnage mauvais, il est juste désespéré par son amour non réciproque. Ce personnage est présenté comme un bourreau alors que dans les faits c'est une victime. Il correspond à un emploi théâtral, celui de traître de mélodrame. Son crime semble être de ne pas être aimé.

Bathilde n'est pas non plus présentée comme un mauvais personnage. C'est une noble mais qui est caractérisée par sa bonté. Au lieu d'être dans la confrontation avec Giselle, elle est, au contraire, dans un rapport de sympathie, voire d'amitié<sup>208</sup>. Tout comme Hilarion, elle est aussi un

202 Bathilde n'apparaîtra qu'à la scène 8, ce qui laisse le suspense quant à la véritable identité de Loys.

203 Gautier, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 864.

204 *Ibid.*, p. 592.

205 *Ibid.*, p. 593.

206 *Ibid.*, p. 598.

207 *Ibid.*, p. 602.

208 Il reste tout de même difficile de parler d'amitié ici, car elles appartiennent à deux classes sociales bien différentes et Bathilde est plus dans un rapport de supériorité alors que Giselle est soumise ; elle est « toute fière et toute honteuse » du cadeau que lui fait la princesse (*Ibid.*, p. 594). Sans le savoir, elle accueille sa rivale au sein de sa demeure.

élément déclencheur de la mort de Giselle, mais elle ne subit pas le même sort que lui. Hélène Laplace-Claverie précise que Bathilde « échappe ainsi au stéréotype de la rivale perfide et antipathique »<sup>209</sup>, Gautier la qualifie de « bonne et généreuse »<sup>210</sup>. Elle ne réapparaît qu'à la dernière scène du ballet, « tremblante [...] à genoux »<sup>211</sup> et c'est à elle que le dernier mot du ballet est consacré. Gautier refuse le manichéisme, comme pour Hilarion. On peut traiter les personnages de différentes manières. De plus, le couple Bathilde/Albert et celui Giselle/Hilarion seraient les couples « normaux » selon des critères sociologiques. Pourtant l'amour romantique fait exploser ces cadres, le premier couple existe à la fin du ballet.

Dans *La Péri*, Nourmahal a le même comportement qu'Hilarion, elle est délaissée et veut se venger. *A priori*, sa vengeance ne se retourne non pas contre sa rivale, comme l'avait fait Hilarion, mais contre l'être aimé, Achmet. Mais Léïla l'en empêche et la vengeance se retourne alors contre elle, et cette fois-ci, ce sera Achmet qui la protégera. L'ultime humiliation est que Léïla demande le pardon du sultan pour Nourmahal. Tout comme Giselle et Sacountalâ, sa miséricorde prouve sa bonté. Elle peut être qualifiée d'opposante car elle détruit le talisman qui permettait de rassembler les deux amants : « Si du moins il avait pu emporter le bouquet magique, il appellerait la Péri à son secours ; mais Nourmahal s'en est emparée dans sa fureur jalouse et l'a foulé aux pieds »<sup>212</sup>. Tout comme Hilarion, on aurait pu comprendre ce personnage tombé en disgrâce mais sa vengeance en fait une véritable « méchante ».

Dans *Pâquerette*, il y a deux prétendants qui s'insèrent dans le couple François/Pâquerette ; Job et Bridoux. Contrairement à Nourmahal, présentée comme coquette, Job est présenté comme ridicule, sa description est savoureuse. Comme le note Hélène Laplace-Claverie, c'est un « personnage caricatural et burlesque, comme on en trouve fréquemment dans les ballets au début du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>213</sup>. Ses techniques de séduction réussissent avec Pâquerette car elle veut rendre jaloux François, il est une marionnette dans le stratagème de Pâquerette : « Pâquerette a réussi à exciter la jalousie de François ; elle est donc toujours aimée ! », « Job s'étonne de voir tout à coup si distraite et si froide pour lui, celle qui tout à l'heure lui faisait sa plus coquette révérence et son plus frais sourire »<sup>214</sup>. Job et François sont rivaux car ils ont les mêmes ambitions : « Ils aimeraient mieux autre chose, épouser Pâquerette et rester au village »<sup>215</sup>. Ils essaient alors un

---

209 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 864.

210 *Ibid.*, p. 597.

211 *Ibid.*, p. 604.

212 *Ibid.*, p. 612.

213 *Ibid.*, p. 883.

214 *Ibid.*, p. 618.

215 *Ibid.*, p. 620.

numéro pour ne pas suivre le maréchal des logis, mais échouent tous les deux, c'est le père de Job qui le sauvera et c'est alors François qui partira, injustice du pauvre. Job n'est pas un « mauvais bougre » mais son ridicule et cette injustice en font un personnage déplaisant même si comique comme a pu l'être Roucem dans *La Péri*. La fin du premier acte renforce cette image négative que nous avons car il gâche les adieux des jeunes amoureux par sa bêtise. Il réapparaît à la fin du second acte, le malheur de François emprisonné fait son bonheur car ça lui laisse plus de liberté pour séduire Pâquerette. Finalement, il sera enrôlé dans l'armée, ce qui n'était pas dans ses projets d'avenir alors que François aura une fin heureuse. Tout va bien, le méchant est puni et le gentil a une fin digne de lui.

Bridoux est plus vieux que Job qui avait l'âge de François, mais il est tout aussi ridicule que lui. Pâquerette ne feint même pas de lui laisser une chance. Le maréchal des logis n'essaie pas de la conquérir car il pense que la jeune fille l'aime : « il prend la taille de Pâquerette, et, malgré sa résistance, lui dérobe un baiser »<sup>216</sup>, « vous êtes amoureuse de moi et vous vouliez vous engager dans mon corps », « cette petite est venue pour moi et je ne souffrirai pas qu'on la moleste »<sup>217</sup>. Mais alors que Job ne pouvait menacer François, Bridoux qui est son supérieur, le peut. Comme Nourmahal, il mettra en danger la vie de son rival, et comme Hilarion, il pense que supprimer son rival lui laissera le champ plus libre avec celle qu'il aime. Pour sauver son fiancé, Pâquerette deviendra elle-même (mais brièvement) la rivale de Catherine qui aime bien Bridoux. Avec des explications, les deux femmes deviennent complices et réussissent à se rendre mutuellement service. Alors que Bridoux était en quête du couple, les deux fugitifs lui échapperont, et il reprendra sans doute, la tournée de ses conscriptions.

C'est dans *Gemma*, qu'on retrouve le rival le plus dangereux. Le marquis de Santa-Croce utilise le magnétisme comme arme. Il veut Gemma mais on comprend vite que c'est plus pour sa fortune que pour la jeune fille elle-même : « mariage qui lui donnerait plus d'or que ses alambics et ses creusets »<sup>218</sup>. Pour une fois, le rival n'est pas vraiment amoureux, mais il veut posséder la jeune fille. Il apparaît par ses « deux yeux ardents et fixes »<sup>219</sup> puis Gautier fait un sombre portrait de lui. Comme Hilarion, il se cache pour espionner, signe de fourberie. Le marquis est décrit diaboliquement, Gemma voit en lui « une apparition surnaturelle », il est « soupçonné de sorcellerie et d'intimité avec le diable », « un regard foudroyant et satanique »<sup>220</sup>, « fascination

---

216 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 620.

217 *Ibid.*, p. 625.

218 *Ibid.*, p. 634.

219 *Id.*

220 *Ibid.*, p. 636.

diabolique », « c'est donc le démon qui a conduit sa main »<sup>221</sup>, « la griffe du diable se montre dans tout cela »<sup>222</sup>. C'est un personnage-sorcier, un vrai « méchant » auquel on ne peut donner d'excuses et qui encore une fois, permet la jalousie du héros.

Dans *Yanko-le-bandit*, on revient à une rivale plus traditionnelle. On peut rapprocher Yamini de Nourmahal, elle est favorite et puissante car reine des tziganes mais elle est délaissée par le héros qu'elle veut conquérir. Comme la rivale de la Péri, humiliée, elle décide de se venger et c'est Vassilia qui protégera le bandit comme Léïla a pu protéger Achmet. La fin du ballet peut être mise en lien avec *Giselle*, *La Péri* et *Sacountalâ*, car encore une fois, les héros pardonnent à la rivale :

« Vassilia, proclamée reine des Bohémiens, se démet de son pouvoir en faveur d'Yamini, à laquelle Yanko pardonne une trahison qui a si bien tourné »<sup>223</sup>, tout est bien qui finit bien.

Hamsati ressemble aussi à Nourmahal et Yamini, elle est la favorite du sultan mais qui, à l'apparition de l'élue (Léïla/Péri, Vassilia, Sacountalâ) est délaissée par le héros. Hamsati est la reine parmi les bayadères, Nourmahal, la favorite parmi les esclaves et Yamini, la reine parmi les bohémiens. Tout comme Nourmahal et Yamini mais aussi Hilarion, François et Massimo du côté masculin, Hamsati éprouve de la jalousie. Comme Hilarion, Nourmahal, Bridoux, Santa Croce ou Yamini, sa colère provoquée par la jalousie, la fait mettre en danger sa rivale, elle « injurie et maltraite Sacountalâ »<sup>224</sup>, elle l'envoie au bûcher. Néanmoins, elle a la sagesse comme Nourmahal de se prosterner devant plus fort que soit, et comme toujours les héros lui pardonnent : « Hamsati, se dégageant des mains de ses gardiens, s'incline devant Sacountalâ et vient baiser humblement le bord de son voile. Sacountalâ lui pardonne »<sup>225</sup>. Hamsati tout comme Bathilde, Nourmahal et Yamini est pardonnée par la bonté des couples.

On a souvent des rivales stéréotypées : jalousie, colère, vengeance, rédemption. Les hommes entrent moins dans ce schéma à l'exception d'Hilarion qui correspond à ces *topoi* amoureux féminins. Bridoux, lui, pense qu'il a déjà séduit Pâquerette, Job est trop ridicule pour être un rival véritablement dangereux, Santa Croce n'essaie pas vraiment de séduire Gemma puisqu'il la magnétise. Remarquons que cette catégorie du triangle amoureux est textuellement nommée. Tous les livrets comportent ce terme à l'exception de *Gemma*<sup>226</sup> :

---

221 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 637.

222 *Ibid.*, p. 638.

223 *Ibid.*, p. 645.

224 *Ibid.*, p. 656.

225 *Ibid.*, p. 657.

226 On peut remarquer que dans la variante du texte de *Gemma*, on trouve une occurrence du terme « adversaire », *ibid.*, p. 890.



Giselle : « C'est là qu'habite son rival. S'il peut jamais s'en venger, il le fera avec bonheur »<sup>227</sup>. C'est Hilarion au sujet de Loys.

La Péri : « Léïla demande la grâce de la sultane, qui reçoit à genoux cette faveur humiliante, et dont le courroux mal déguisé montre qu'elle n'accepte pas dans son cœur le pardon que lui jette une rivale »<sup>228</sup>.

Pâquerette : « François montre sa tête aux barreaux de la prison pratiquée sur un des côtés de la scène ; Job l'aperçoit et se réjouit de l'incarcération de son rival »<sup>229</sup>.

Yanko-le-bandit : « Vassilia a compris les projets de sa rivale »<sup>230</sup>, en parlant de Yamini.

Sacountalâ : « Hamsati, rayonnante et désormais sans rivale »<sup>231</sup>.

Comme on peut voir, les héros autant que les adversaires se traitent de « rivaux ». Ce lien de concurrence permet des passages dansés pour exprimer la jalousie ou la confrontation, ce dont le public est friand et qui peut permettre des pas de deux spectaculaires, comme on peut imaginer entre les deux bohémiennes ou entre Massimo et Santa Croce.

Le triangle amoureux constitué du couple et d'un ou une rival(e), revient dans tous les livrets. Comme nous avons pu le constater, chacun a ses propres particularités mais on retrouve souvent les mêmes épisodes. Ce schéma permet plus de passages de séduction ou de confrontation permettant des pas de deux, appréciés dans un ballet. Le héros hésite aussi entre deux femmes différentes : le meilleur exemple est celui d'Achmet hésitant entre Léïla, la terrestre et la céleste Péri. Le dédoublement de l'héroïne permet aussi de montrer plusieurs facettes de sa danse. Gemma dansera différemment quand elle est réveillée ou quand elle est sous l'emprise de Santa Croce, il en va de même pour la Giselle du premier acte et celle du second. Le héros tiraillé entre deux, se retrouve finalement seul face à son choix, *topos* du héros romantique, seul face au monde. Le triangle permet aussi plus de clarté, les personnages sont faciles à identifier, il y a le gentil ou le méchant. Le livret aura tendance à être plus manichéen pour aider la compréhension du public. Les épreuves traversées par les couples les rendent meilleurs. Giselle disparaît en pardonnant à Albert, Achmet par sa fidélité à Léïla, accède au paradis des péris, Pâquerette reste fidèle à François malgré les avances de Job et de Bridoux, le courage de Massimo pour sauver

---

227 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 592.

228 *Ibid.*, p. 611.

229 *Ibid.*, p. 627.

230 *Ibid.*, p. 642.

231 *Ibid.*, p. 656.

Gemma lui permettra de se marier avec elle, Vassilia sauve Yanko et pardonne à Yamini et Sacountalâ, deviendra reine par sa modestie et son courage devant la mort. Pourtant même si cette structure est récurrente, tous les personnages sont différents et ont des caractères que nous avons pu étudier. Malgré ces nuances, cette structure correspond à l'un des points essentiels du microcosme gautiériste que nous continuerons d'étudier avec la couleur locale des livrets de ballet.

## **Chapitre 2 : La couleur locale**

Tous les livrets de ballet de Théophile Gautier, à l'exception de *Pâquerette*, se déroulent à l'étranger dans des contrées plus ou moins lointaines, allant de l'Inde à l'Allemagne, en passant par l'Égypte. Ce phénomène ne s'illustre pas que dans les livrets du poète. La vogue de l'époque est à la « couleur locale », que ce soit dans la littérature, dans les beaux-arts, sur scène... Cette expression nous vient de Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1827). La couleur locale signifie un ancrage réaliste dans un espace-temps. Nous essaierons de comprendre pourquoi Gautier propose des décors exotiques et comment nous pouvons le lire dans des livrets : leur cadre détaillé, le lexique étranger utilisé ou les danses folkloriques proposées nous y aideront.

### 1- Le cadre

Serge Lifar<sup>232</sup> distingue deux types d'exotisme dans les ballets romantiques : la branche fantomatique, héritée de l'opéra *Robert le Diable* (1831) et de *La Sylphide* (1832) et la branche orientaliste. Nous traiterons ces deux types de ballet mais aussi le cas particulier de *Pâquerette*, seul ballet qui se passe en France.

- La branche fantomatique du romantisme : *Giselle* et *Gemma*

*Giselle* illustre bien cette branche fantomatique, le titre complet du ballet étant *Giselle ou Les Willis*, pourtant le premier acte relève plus de la « paysannerie »<sup>233</sup>. Nous étudierons la tradition des willis plus tard, nous allons nous attacher au décor que décrit Gautier surtout pour le

---

<sup>232</sup> Lifar Serge, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, op. cit., p. 14 et 24.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 19.

premier acte. La didascalie spatiale indique « une riante vallée de l'Allemagne » et des « vignes ». La première scène cite « les coteaux de la Thuringe », la deuxième une « chaumière »<sup>234</sup>. Sans compter la légende des wilis, nous avons une autre tradition du folklore germanique :

Un char, orné de pampres et de fleurs, arrive lentement, suivi de tous les paysans et paysannes de la vallée avec leurs paniers pleins de raisin. Un petit Bacchus est porté triomphalement à cheval sur un tonneau selon la vieille tradition du pays.<sup>235</sup>

C'est la fête des vendanges, ce qui nous renseigne aussi sur la temporalité de l'événement, le ballet a lieu en automne. L'acte second présente un cadre bien plus inquiétant, déjà parce qu'il se déroule la nuit et que la lumière a un aspect froid, lunaire. Les éléments comme l'eau, la terre et l'air sont associés. Bien sûr, la tombe de Giselle y apporte une touche gothique :

Le théâtre représente une forêt sur le bord d'un étang. Un site humide et frais où croissent des joncs, des roseaux, des touffes de fleurs sauvages et de plantes aquatiques. Des bouleaux, des trembles et des saules pleureurs inclinent jusqu'à terre leurs pâles feuillages. A gauche, sous un cyprès, se dresse une croix de marbre blanc où est gravé le nom de Giselle. La tombe est comme enfouie dans une végétation épaisse d'herbes et de fleurs des champs. La lueur bleue d'une lune très vive éclaire cette décoration d'un aspect froid et vapoureux.<sup>236</sup>

La branche fantomatique est introduite après un premier acte plus solaire. La nature est presque magique dans cet acte, elle tient une place importante et elle est très citée. On retrouve les paysages traditionnels des ballades germaniques.

*Gemma* peut aussi représenter la branche fantomatique de l'exotisme romantique moins par le lieu dans lequel le ballet se déroule : les « environs de Tarente, dans le royaume de Naples »<sup>237</sup> que par l'époque, « le commencement du dix-septième siècle »<sup>238</sup> et par l'action. En effet, quand *Gemma* est sous l'emprise du magnétisme, elle est caractérisée d'« ombre docile » et elle se meut « à pas de statue ou de fantôme »<sup>239</sup>. C'est l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle qui sert de couleur locale au livret. Le deuxième tableau se déroule de nuit comme le second acte de *Giselle*, ce qui

---

234 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 592.

235 *Ibid.*, p. 595.

236 *Ibid.*, p. 598.

237 *Ibid.*, p. 633.

238 *Id.*

239 *Ibid.*, p. 636.

donne plus d'intensité à l'enlèvement de l'héroïne et le « pas magnétique »<sup>240</sup> avec Santa Croce n'en est que plus effrayant. Au troisième tableau, on retrouve l'aspect gothique avec « une salle délabrée dans un vieux château »<sup>241</sup>, et la robe de mariée que porte Gemma qui peut faire penser à un spectre. L'atelier de peintre qui figure dans le quatrième tableau est un lieu commun du XIX<sup>e</sup>, en effet, on en retrouve dans toute la littérature du siècle, même s'il n'est pas fantomatique, il participe à la couleur locale italienne. Le cinquième tableau est enfin à l'extérieur, dans un milieu naturel, et la « locanda » apporte une touche pittoresque. *Gemma* est moins fantomatique que *Giselle*, mais on voyage dans le temps et dans l'espace par l'intermédiaire du ballet et on a affaire à une figure magnétisée presque spectrale.

- La branche orientaliste du romantisme : *La Péri*, *Yanko-le-bandit* et *Sacountalâ*

Les trois ballets « orientaux » de Gautier se déroulent dans différents lieux, à savoir : le Caire, la Pusta et l'Inde. Même si *Yanko* est peut-être moins oriental, la tradition tzigane appartient à l'Orient dans l'imaginaire gautiériste et celui du XIX<sup>e</sup> siècle. On peut constater que « dans la littérature du temps, est appelé « égyptien » ou « bohémien » tout membre d'une tribu nomade »<sup>242</sup> comme nous l'apprend Hélène Laplace-Claverie. En effet, il y a une rivalité entre Yamini et Vassilia pour être « reine D'Égypte et de Bohème »<sup>243</sup>. On peut dès lors considérer ce ballet aussi oriental que *La Péri*.

L'intrigue de *La Péri* se déroule en Égypte, et le luxueux décor est typique de l'imaginaire oriental :

Une salle de harem d'une riche architecture arabe. De chaque côté retombent des portières en tapisserie. Des fleurs sont placées dans de grands vases du Japon. Au fond, un jet d'eau pousse vers la voûte son filet de cristal. Sur le devant, à la gauche du spectateur, est disposé un divan couvert d'une peau de lion.<sup>244</sup>

Il y a des odalisques, des eunuques, de l'opium, Gautier a fait attention à respecter les espérances du spectateur venu voir un ballet oriental. Il insiste sur les clichés et mélange les

---

240 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 636.

241 *Ibid.*, p. 637.

242 *Ibid.*, p. 893.

243 *Ibid.*, p. 644.

244 *Ibid.*, p. 605.

différents « Orient » : « arabe », « japonais » mélangé avec des « harems » de l'Empire ottoman ou de la Perse. Continuons avec la didascalie présentant le second acte :

La terrasse du palais d'Achmet, ornée de vases, de plantes grasses, de tapis de Perse, etc. Au-delà, vue du Caire à vol d'oiseau : multitude de plates-formes coupées de ruelles étroites, comme dans toutes les villes orientales. Çà et là, quelques touffes de caroubiers, de palmiers. Dômes, tours, coupoles, minarets. Dans le lointain, tout au fond, l'on aperçoit vaguement les trois grandes pyramides de Giseh et les sables du désert. À l'une des fenêtres du palais scintille un reflet de lumière, il fait un éclair de lune splendide.<sup>245</sup>

Là encore, on retrouve le folklore oriental : pyramides, désert, minarets et toujours cette richesse arabe. Marie-Françoise Christout explique que dans beaucoup de ballets sur l'Orient, il y a un mélange de luxe et d'érotisme prétendus exotiques. Elle ajoute que « la représentation de sérails peuplés d'odalisques, d'almées couvertes de sequins et gardées par des esclaves à babouches et bonnets pointus, suffit généralement en ces temps heureux à assurer le succès d'un spectacle »<sup>246</sup>. N'oublions pas qu'à cette époque, la France a encore un Empire colonial. Dans *La Péri*, on peut lire la description d'esclaves se préparant pour le héros. La prison de la fin du ballet est elle aussi décorée à la mode orientale : « Arceaux mauresques, murailles sombres bariolées de versets du Koran »<sup>247</sup>. Gautier ajoute aussi des détails qu'il juge pittoresque comme le « pas de l'abeille » qu'il adapte d'une gravure d'Adrien Dauzats<sup>248</sup> mais qui ne se danse pas réellement en Égypte. Le « supplice des crochets » est une autre « transposition d'art »<sup>249</sup> permettant de « faire provision de coutume locale »<sup>250</sup>. Le second ballet de Gautier tient plus « d'un Orient légendaire que géographique »<sup>251</sup>, *La Péri* mélange culture persane de la tradition des *Mille et Une Nuits* et paysages égyptiens avec les pyramides, le désert ainsi que des mots turcs comme « pacha »<sup>252</sup> ou « kandjar »<sup>253</sup>.

Comme l'indique Hélène Laplace-Claverie, dans *Yanko*, « en l'absence de toute indication spatio-temporelle, seuls les noms de différents protagonistes et le vocabulaire utilisé suggèrent

---

245 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 609.

246 Christout, Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence »*, op. cit., p. 270.

247 Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 612.

248 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 47.

249 La toile de Decamps *Supplice des crochets*, avait été exposée au Salon de 1839, id.

250 Id.

251 Id.

252 *Ibid.*, p. 603.

253 *Ibid.*, p. 611.

que l'action se déroule en Hongrie, sans doute au XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>254</sup>. Il est vrai que « le cabaret sur la bruyère »<sup>255</sup> ne nous aide guère à situer l'action. De plus, la description du cabaret ressemble à celle de n'importe quel autre cabaret. L'acte second a lieu dans la Pusta et c'est Gautier lui-même qui explique ce qu'il en est :

Des plaines coupées de marais et de flaques d'eau qui s'étendent à perte de vue dans les contrées que traversent la Theiss et le bas Danube. Quelques cimes, rompent seules l'uniformité horizontale du paysage. C'est là qu'errent les troupeaux et campent les tziganes.<sup>256</sup>

Ici nous ne pouvons connaître plus précisément où se trouve l'action, mais ce qui nous intéresse, c'est la couleur locale donnée par les tziganes. Nous retrouvons des lieux communs de l'imaginaire bohémien de Gautier : Vassilia veut « tirer les cartes à Yanko »<sup>257</sup>, « les enfants apprennent à faire des tours de souplesse »<sup>258</sup>, Yanko qui a pris les vêtements d'un bohémien « tient à la main le violon du musicien »<sup>259</sup>, ... C'est un orientalisme différent de celui de *La Péri* et de celui de *Sacountalâ*, il est ici peut-être plus culturel alors que les deux autres livrets sont vraiment géographiques mais c'est un orientalisme tout aussi légendaire que dans *La Péri*.

*Sacountalâ* est sans doute le livret où il y a le plus de références à la couleur locale, on y trouve de nombreux xénismes, des noms indiens. Gautier s'est inspiré du drame de Kâlidâsa, qu'il orthographe « Calidasâ » et a dû exploiter certains détails. On sait dès le paragraphe explicatif que *Sacountalâ* s'est trouvée « sur les rives du Malini »<sup>260</sup> et l'acte premier se déroule dans « une forêt sacrée non loin de l'Himalaya, sur les bords du Milani »<sup>261</sup>. La nature est importante et détaillée dans cet acte, elle mêle végétation, eau mais aussi civilisation et luxe:

Elle est formée d'arbres des Banians, d'amras, de mallicas, de madhavis, que rejoignent des lianes. À droite, s'élève une petite pagode ; à gauche, l'on aperçoit dans les feuillages les cabanes de roseaux des richis (ermites) ; au fond, des marches de marbre descendent à un

---

254 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 892.

255 *Ibid.*, p. 641.

256 *Ibid.*, p. 643.

257 *Ibid.*, p. 642.

258 *Ibid.*, p. 643.

259 *Ibid.*, p. 644.

260 *Ibid.*, p. 648.

261 *Id.*

étang sacré (Thirtâ).<sup>262</sup>

La religion fait aussi partie de leur tradition et aura une importance fondamentale dans le ballet, Douchmanta et Sacountalâ, seront maudits parce qu'ils n'auront pas assez respecté l'ermite Durwasas. La religion est très présente dans le ballet mais elle est plutôt considérée comme une sorte de magie païenne et superstitieuse, pourtant le ballet se donne une « direction spirituelle pure »<sup>263</sup>. Le second acte ne prend plus place dans la nature mais dans la civilisation et on y retrouve le luxe oriental que nous avons déjà trouvé dans *La Péri* :

Architecture singulière et gigantesque, superposition de terrasses, grands escaliers monumentaux descendant par des degrés de marbre du terre-plein sur lequel s'élève le palais. Dans le jardin, masses de fleurs et de végétation exotique, plantes à larges feuilles, fleurs à calices énormes.<sup>264</sup>

Dans le second acte encore, nous avons des détails pittoresques comme le « divan », les « bayadères »<sup>265</sup>, ou « l'apsara »<sup>266</sup> mais la cour est peut-être plus universelle que la forêt indienne. Ce dernier ballet oriental est un de ceux dans lesquels Gautier a apporté le plus de couleur locale mais on peut émettre l'hypothèse que c'est parce que la plupart de ces détails devait se trouver dans l'œuvre originale de Kâlidâsa. Il y a aussi le souci de plaire au public parisien de l'Opéra en le dépaysant tout en confortant ses stéréotypes.

Ces ballets dits « orientaux » alors qu'ils sont différents, représentent toujours un homme entouré d'une sorte de harem, même si pour Yanko, il n'a que deux prétendantes. Ils représentent l'idée que se fait Gautier de l'Orient et de l'homme oriental, fantasme de l'homme convoité par le harem. L'Orient a par essence une dimension érotique, pour un Européen de l'époque<sup>267</sup>. Ces ballets sont plus solaires que *Giselle* et *Gemma*, au contraire plus « lunaires »<sup>268</sup>.

---

262 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 648.

263 Voisin, Marcel, *Le soleil et la nuit : l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Université libre de Bruxelles, Faculté de philosophie et lettres, 1981.

264 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 653.

265 *Ibid.*, p. 654.

266 *Ibid.*, p. 657.

267 Voir *Les Lettres Persanes* de Montesquieu, 1721.

268 Pour cette distinction, regarder Voisin, Marcel, *Le soleil et la nuit*, op., cit.

- Le cas particulier de *Pâquerette*

*Pâquerette* est le seul ballet qui se déroule en France. Gautier joue avec « l'effet de proximité ». Comme l'explique Hélène Laplace-Claverie<sup>269</sup>, Gautier n'est pas vraiment pour les « ballets champêtres » (16 octobre 1837, *La Presse*). Elle se demande si c'est un sacrifice à la mode ou plutôt un livret ironique et opte pour cette seconde option car Gautier illustre tous les clichés de ces ballets champêtres : la fête de village, le tableau militaire, etc. De plus, Gautier multiplie les références et les clins d'œil à la littérature française. Le premier acte se déroule dans :

Un village du nord de la France où déjà l'influence de la Flandre se fait sentir ; la brique donne une teinte rose aux murailles ; les toits se denticulent en escaliers ; les puits sont festonnés de houblon, cette vigne septentrionale ; les moulins ont au col de fraises de charpente, dans le lointain les clochers élèvent leurs flèches à renflements bizarres ; les arbres se mêlent plus nombreux aux habitations, les haies remplacent les murs et les champs commencent.<sup>270</sup>

On a un décor typique de campagne du nord de la France mais aussi le déroulé d'un jour de fête, avec une kermesse de village puis des jeux collectifs comme le tir de l'arbalète et le jeu des ciseaux, ensuite il y a la description d'une « procession dans le goût flamand, composée de quatre chars symboliques représentant les quatre Saisons »<sup>271</sup>, entourée de danses, et enfin la course en sac. Le deuxième acte voyage « dans une ville du midi de la France », dans une « caserne »<sup>272</sup> avec les stéréotypes du quartier général : il y a des jeux de cartes, des jeux de dés, certains se battent, d'autres discutent. L'acte trois représente une auberge et Gautier ajoute la comparaison « comme on en trouve sur les chemins écartés »<sup>273</sup> pour renvoyer au propre imaginaire du lecteur. Le dernier tableau nous fait voyager à « Ujhaz, en Hongrie »<sup>274</sup> mais nous n'avons pas de touche de couleur locale et on se demande pourquoi Gautier a voulu exporter l'action dans cette petite fin de livret. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Gautier joue avec la culture française et notamment la

<sup>269</sup>Laplace-Claverie, Hélène, « Ecrire pour la danse/Ecrire sur la danse : Gautier entre théorie et pratique », *BSTG* n°26, p. 127-136.

<sup>270</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 615.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 628.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 631.



littérature. Nous ne ferons pas l'inventaire des nombreuses intertextualités du livret mais nous citerons quelques exemples : « un individu de l'espèce de M. Vautour »<sup>275</sup> renvoie au « personnage éponyme du célèbre vaudeville de Désaugiers, Georges Duval et Tournay, *M. Vautour ou le Propriétaire sous le scellé* »<sup>276</sup> ; « c'est Jeannot, compliqué de Léandre »<sup>277</sup> renvoie à *Janot ou les Battus paient l'amende*, de Dorvigny et au type théâtral de l'amoureux ou encore « la jolie Pâquerette, plus adroite que la Perrette de la fable, arrive portant sur sa tête un pot au lait, qu'elle ne laisse pas tomber »<sup>278</sup>. Ces effets d'intertextualité permettent d'installer une complicité avec le lecteur ou bien, de rendre hommage à la littérature populaire. *Pâquerette* est aussi l'occasion d'insérer des allusions grivoises, influencées par certains stéréotypes de la France rurale. Pour donner quelques exemples, on peut citer : « Pâquerette supplie François du regard. Le prix est un beau collier d'or. Le jeune homme pense qu'après tout, tirer un coup dans une cible n'est pas bien long ; il laisse le maillet pour l'arbalète, se pose, vise, lâche la détente et gagne » ou encore « n'oublions pas une gaucherie de Job, qui, en voulant s'exercer aussi au jeu des ciseaux, a coupé au lieu du fil, la vénérable queue de monsieur son père ».<sup>279</sup> On peut ainsi voir que la couleur locale dans *Pâquerette* est bien présente mais elle n'est ni fantomatique, ni orientaliste, elle relève plus du terroir français.

Le cadre des livrets peut se ressembler et différer sur certains points. La couleur locale est surtout visible dans le début des actes, avec la description du décor mais aussi grâce à certaines traditions ou actions (la fête de village dans *Pâquerette*, le harem dans *La Péri*, les cartes dans *Yanko...*). Il faut différencier les didascalies qui ont une fonction référentielle et celles qui ont une fonction esthétique. Elles sont destinées à susciter la création de beaux décors. Certains cadres se ressemblent comme les villages dans *Giselle* et *Pâquerette*, l'auberge de *Pâquerette* et le cabaret de *Yanko*, le palais d'Achmet et de Douchmanta, etc. Le lexique utilisé contribue aussi grandement à la couleur locale.

## 2- Le lexique

Gautier utilise beaucoup de xénismes et emprunts dans chaque ballet qui se passe à l'étranger. Nous étudierons certains termes qui nous semblent importants pour la compréhension

---

275 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 616.

276 *Ibid.*, p. 882.

277 *Ibid.*, p. 617.

278 *Ibid.*, p. 616.

279 *Ibid.*, p. 618.

des livrets et de la couleur locale.

Dans *Giselle*, c'est sans doute le terme de « wili » qu'il nous faut étudier. Gautier glisse des explications au début du livret tirées de *De l'Allemagne*, d'Henri Heine :

Les Wilis<sup>280</sup> sont des fiancées mortes avant le jour des noces, ces pauvres jeunes créatures ne peuvent demeurer tranquilles sous leur tombeau. Dans leurs cœurs éteints, dans leurs pieds morts, est resté cet amour de la danse qu'elles n'ont pu satisfaire pendant leur vie, et, à minuit, elles se lèvent, se rassemblent en troupes sur la grande route, et malheur au jeune homme qui les rencontre ! il faut qu'il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort.

Parées de leurs habits de noces, des couronnes de fleurs sur la tête, des anneaux brillants à leurs doigts, les *Wilis* dansent au clair de lune comme les Elfes ; leur figure, quoique d'un blanc de neige, est belle de jeunesse. Elles rient avec une joie si perfide, elles vous appellent avec tant de séduction, leur air a de si douces promesses, que ces Bacchantes mortes sont irrésistibles.<sup>281</sup>

On peut comparer ce passage qui sert de définition à Gautier (c'est à partir de cette description que le librettiste créera son personnage de *Giselle*) à la définition que donne le *Trésor de la Langue Française (TLF)*. Le terme est emprunté à l'allemand et signifie « fantômes des fiancées mortes avant de s'être mariées ». L'allemand vient lui-même du tchèque « vily » (Heine précise que cette tradition est « connue dans les pays slaves ») qui est une « fée ; nymphe de la mythologie slave méridionale ». En polonais, on trouve aussi « wila » qui est une « nymphe des montagnes et de la forêt », en bulgare, « vila » qui est seulement une « nymphe des forêts » et en russe, « vila » qui signifie « nymphe » chez Pouchkine. Toujours d'après le *TLF*, la racine viendrait de « vel » signifiant « périr » et du lithuanien « veles » qui serait l'« esprit des morts ». C'est le ballet qui a contribué à la reconnaissance de ce terme qui devait être un xénisme à l'époque et qui aujourd'hui même s'il n'est pas courant est reconnu dans notre langue, on parle généralement de « wili » pour évoquer *Giselle*. Gautier avait cette idée de spectre féminin qui aime la danse et qui est morte sans avoir eu le temps de se marier.

Le pendant oriental de la wili est la « péri » que Gautier définit comme une « fée orientale ». C'est un emprunt au persan « pāri » qui signifie « génie, bonne fée » et qui vient de l'aveistique « pairikā » signifiant « démon femelle beau et malfaisant qui séduisait les hommes

280 Hélène Laplace-Clavier explique que l'orthographe « willi » est aussi attestée, Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 863.

281 *Ibid.*, p. 591-592.

pieux ». On apprend grâce à Hélène Laplace-Clavierie<sup>282</sup> que ce n'est pas la première fois avec ce livret que Gautier emploie ce terme, il l'a sans doute lu chez Hugo en 1824 dans le poème « La Fée et la Péri » (*Odes et Ballades*, Ballade XV) et l'a déjà écrit dans « La Jeune Fille » (1830) ainsi qu'en 1838 dans *Fortunio*. Il y a d'autres emprunts et xénismes dans le livret que nous n'allons pas étudier en détail mais que nous pouvons citer car ils contribuent à cette impression de couleur locale : « pacha »<sup>283</sup>, « sultane »<sup>284</sup>, « odalisque »<sup>285</sup>, « henné »<sup>286</sup>, « harem »<sup>287</sup>, « sérail »<sup>288</sup>, « sélam »<sup>289</sup>, « minaret »<sup>290</sup>, « zébec »<sup>291</sup>, « ghâzel »<sup>292</sup>, « guzla »<sup>293</sup>, « almée »<sup>294</sup>, « haïc »<sup>295</sup>, encore « kandjar »<sup>296</sup>. La liste n'est pas exhaustive mais illustre bien l'imaginaire oriental, les mots étant d'origine perse, arabe et turque.

Nous passons le livret de *Pâquerette* dans lequel il n'y a aucun xénisme étant donné que le livret a lieu en France et nous nous intéresserons à celui de *Gemma*. Ce livret a moins de mots considérés comme étrangers mais on peut tout de même relever la « locanda »<sup>297</sup>, le « pifferaro »<sup>298</sup> et l'expression, « *a giorno* »<sup>299</sup>.

Le livret de *Yanko* a aussi des mots qui sonnent étrangers : « pandour »<sup>300</sup> est d'origine hongroise, « serachaner »<sup>301</sup> ou « serrachaner »<sup>302</sup> dont on peut lire les deux orthographes et que nous n'avons pas trouvé dans le *TLF*, est défini par Gautier comme un « officier supérieur »<sup>303</sup> et enfin « tziganes » que Gautier définit de « bohémiennes »<sup>304</sup>, terme qui doit être plus familier au public. L'origine du mot est très incertaine et il y a des équivalences dans de nombreux pays comme l'Allemagne, la Hongrie, la Russie ou la Grèce. Le *TLF* précise que Gautier est le premier à

---

282 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 879.

283 *Ibid.*, p. 605.

284 *Id.*

285 *Id.*

286 *Id.*

287 *Ibid.*, p. 606.

288 *Id.*

289 *Ibid.*, p. 607.

290 *Ibid.*, p. 609.

291 *Id.*

292 *Ibid.*, p. 610.

293 *Id.*

294 *Id.*

295 *Id.*

296 *Ibid.*, p. 611.

297 *Ibid.*, p. 639.

298 *Id.*

299 *Ibid.*, p. 635.

300 *Ibid.*, p. 641.

301 *Id.*

302 *Ibid.*, p. 645.

303 *Id.*

304 *Ibid.*, p. 642.

orthographier « tzigane » au lieu de « tsigane », mais alors que le dictionnaire dit que c'est dans *Voyage en Russie* (1866), nous ne pouvons que constater qu'il l'orthographiait déjà ainsi en 1848 dans *Yanko*.

*Sacountalâ* comporte aussi de nombreux mots empruntés au sanskrit : « fakir »<sup>305</sup>, « apsaras »<sup>306</sup>, « richis »<sup>307</sup>, « brahme » accompagnés de « brahmacharis »<sup>308</sup>, « rakkâsa »<sup>309</sup> ou « mounis »<sup>310</sup>. On peut remarquer que certains termes sont expliqués alors que d'autres non. La végétation a aussi beaucoup d'importance et il y a de nombreuses plantes qui ne nous sont pas aussi familières que des pâquerettes, par exemple, des « arbres des Banians, d'amras, de malicas, de madhavis »<sup>311</sup>, quant à « l'herbe cousâ »<sup>312</sup>, Gautier hésite sur son orthographe, dans les variantes, on peut lire « herbe cussa »<sup>313</sup> ou « soma »<sup>314</sup>. Gautier utilise des mots étrangers qu'il a sans doute dû rencontrer dans ses lectures mais qui ne sont pas courants dans le langage et qui ajoutent des touches de pittoresque.

Comme nous avons pu l'étudier, tous les ballets à l'exception de *Pâquerette* sont composés de termes qui renvoient à l'imaginaire de l'espace où se situe l'action. Bien sûr, il y a des incohérences et tous les mots qui font « étrangers » n'ont pas tous la « bonne origine ». Mais ce qui compte, c'est que Gautier installe un folklore dans ses livrets et son vocabulaire y joue un grand rôle. Le lexique folklorique est l'équivalent pour le lecteur de la couleur locale décorative pour le spectateur. On a pu observer que les emprunts sont d'origines diverses, du sanskrit, au persan en passant par le hongrois. Les emprunts les plus nombreux sont dans le livret de *La Péri* et les plus nombreux xénismes renvoient à la végétation dans *Sacountalâ*. Les noms des personnages sont aussi des indicateurs du cadre du livret : *Giselle* n'est pas très représentatif à l'exception de « Wilfrid » et de la variante « Albrecht », mais *La Péri* l'est avec « Nourmahal », « Léïla » ou « Achmet », « Pâquerette » et « François » sont des prénoms très français, « Gemma » et « Massimo » sont italiens, « Yanko » est le diminutif de « Jean », utilisé en Europe centrale<sup>315</sup>, et les noms dans *Sacountalâ* sont très « indiens ». Les noms communs et les noms de personnages et de

---

305 Gautier Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 647.

306 *Id.*

307 *Ibid.*, p. 648.

308 *Id.*

309 *Ibid.*, p. 651.

310 *Id.*

311 *Ibid.*, p. 648.

312 *Ibid.*, p. 652.

313 *Ibid.*, p. 894.

314 *Ibid.*, p. 909.

315 *Ibid.*, p. 892.

lieux apportent au folklore, toutes comme les danses, elles aussi folkloriques.

### 3- Les danses folkloriques

Gautier insère des danses étrangères dans ses ballets. Les spectateurs sont friands de nouvelles techniques de danse. Ces danses dites de « caractères » ne sont pas dansées à l'Opéra comme elles le sont dans leur lieu d'origine. Elles sont adaptées pour les danseurs académiques, notamment aux pointes des danseuses. Le public attend ces danses pittoresques mais ne portent guère attention à l'exactitude chorégraphique. On remarque que, soit la danse correspond au lieu du ballet (comme les danses indiennes dans *Sacountalâ* ou le monaco dans *Pâquerette*), soit les danses sont étrangères dans les livrets étrangers et nous retrouvons des danses françaises dans *Giselle* ou *La Péri*. Étudions plus précisément les différentes danses et pourquoi Gautier les ajoute dans les livrets.

Dans *Giselle*, certes il y a le pas des vendangeurs au premier acte, mais ce n'est pas une danse folklorique à proprement parler, ce sera le chorégraphe qui la créera. Dans le second acte, à la scène 4, des wilis d'origines diverses dansent des pas nationaux :

C'est Moyna, l'odalisque, exécutant un pas oriental ; puis Zulmé, la Bayadère, qui vient développer ses poses indiennes ; puis deux Françaises, figurant une sorte de menuet bizarre ; puis des Allemandes, valsant entre elles.<sup>316</sup>

Hélène Laplace-Claverie commente ce passage :

Ces wilis appartenant à des « nationalités » différentes permettaient de justifier l'insertion de danses dites de caractères. Mais l'on peut aussi observer que chaque danseuse semble annoncer l'un des futurs ballets de Gautier (respectivement *La Péri*, *Sacountalâ*, *Pâquerette*, et le *Preneur de rats d'Hameln*).<sup>317</sup>

Le « pas oriental » et les « poses indiennes » évoquent les contrées étrangères mais sans citer une danse précise. Au contraire, le « menuet » et la valse sont bien mentionnés. Le menuet est une danse française traditionnelle qu'on dansait notamment à la cour de Louis XIV. La valse est

---

<sup>316</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 599.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 865.

bien une danse allemande même si elle s'est fait connaître à Vienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle s'oppose justement aux danses de cour comme le menuet, qui sont plus formelles. Ces danses correspondent au goût du public de l'époque, et à celui du librettiste.

C'est dans *La Péri* qu'on trouve un passage similaire : « l'Espagnole exécute un boléro, l'Allemande une valse, l'Écossaise une gigue, la Française un menuet »<sup>318</sup>. On retrouve le menuet français et la valse allemande de *Giselle*, mais ici pas de danse orientale qui ne ferait pas assez exotique dans un ballet qui se déroule au Caire. Le « boléro » est une danse de bal espagnole qui, comme nous l'apprend Ilse Lipschutz<sup>319</sup>, fait partie du « baile nacional » comme la cachucha ou le fandango. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup>, cette danse est introduite dans certains ballets classiques. Gautier voit arriver ces danses nationales à l'Opéra et le romantique en quête de « mirage espagnol » les reproduit dans ses livrets. La gigue est une danse ancienne, originaire d'Écosse, est-ce un hommage à *La Sylphide* ? La danse que Gautier juge la plus folklorique est sans doute le *Pas de l'abeille*, à l'acte deux, scène 4 : « un pas national connu au Caire sous le nom de *Pas de l'abeille* ». <sup>320</sup> Pourtant cette danse n'est que légendaire et n'existe pas réellement.

La scène de fête dans le premier acte de *Pâquerette* ne cite aucune danse précise mais dans le second acte, on danse le monaco, « une danse populaire, qui fut très en vogue pendant la Révolution française ». <sup>321</sup> Il est bien normal que ce ballet se déroulant en France illustre une danse populaire. Au troisième acte, les clients de l'auberge veulent danser mais là encore on ne sait pas précisément quelle danse. Il ne faut pas oublier que les indications relatives aux danses sont aussi des indications quant à la partition musicale. Le compositeur doit éviter la monotonie.

Dans *Gemma*, le deuxième tableau représente un bal, mais on ne sait pas quels pas les invités exécutent à l'exception du « pas magnétique entremêlé de valse »<sup>322</sup>, on peut alors remarquer un anachronisme. Comme nous l'avons étudié plus haut, la valse se répand en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle alors que le livret a lieu au XVII<sup>e</sup>. On peut se demander si c'est une erreur de Gautier qui a préféré privilégier le potentiel chorégraphique du livret à la véracité historique, ou si c'est un anachronisme dû au fait que Gautier voulait originellement que le livret ait lieu au XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'il n'a pas changé de danse alors qu'il a changé de siècle ? Dans le dernier tableau, on peut lire « une danse des Abruzzes »<sup>323</sup>. La région des Abruzzes est au nord de Tarente, mais près

---

318 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 606.

319 Lipschutz, Ilse, « Théophile Gautier et la danse espagnole », *BSTG n°8*, 1986, p. 153-178.

320 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op !; cit., p. 611.

321 *Ibid.*, p. 885.

322 *Ibid.*, p. 636.

323 *Ibid.*, p. 639.

de Rome. On peut alors penser que tous les personnages se sont enfuis dans cette région ou sinon que ce sont des danseurs napolitains qui exécutent cette danse « non régionale ». Dans tous les cas, pour le public de l'Opéra, cette danse semblera folklorique, le public ne se soucie pas réellement de l'exactitude ethnologique.

*Yanko* est riche de danses traditionnelles, on peut voir la Pujala que Gautier explique comme étant le « pas national »<sup>324</sup>, comme c'est *Yanko* et *Natcka* qui la dansent, on peut se douter que c'est une danse hongroise et non bohémienne. On retrouve encore des pas de valse : « les bandits, dans leur joyeuse insouciance, se mettent à valser avec les tziganes »<sup>325</sup> mais ici encore ce n'est sans doute pas une valse en bonne et due forme mais une indication chorégraphique. La « danse des œufs » est une :

Danse bohémienne typique, pratiquée par Mignon dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Gautier avait évoqué cette référence en 1839, dans une chronique consacrée au ballet *La Gipsy* : « Sarah est devenue une saltimbanque de première force : comme la Mignon de Goethe, elle sait exécuter la danse des œufs et tourner avec un verre d'eau dans un cercle. » (La Presse, 4 février 1839).<sup>326</sup>

Cette danse paraîtra originale au public parisien, tout comme la « danse des épées » dont on apprend qu'elle existe aussi « dans d'autres folklores, notamment au Pays Basque ».<sup>327</sup> La tradition hongroise mêlée à celle des bohémiens est riche d'exotisme. Les musiques et danses d'Europe centrale (mazurka, polonaise, ...) sont en vogue à l'époque romantique, tout comme les danses et musiques espagnoles.

Dans *Sacountalâ*, nous n'avons pas de mention de nom de danse mais les danses indiennes des bayadères sont évoquées, à l'acte II, scène 1. Gautier aime autant les danseuses espagnoles que les *devadesis* et aime à montrer ces danses au public parisien, que lui-même avait tant admiré avec *Amany*.<sup>328</sup> Même si la danse indienne n'est pas citée textuellement, on devine bien l'orientalisation de la chorégraphie dans tout le livret.

La danse participe pleinement à la couleur locale. On peut lire des danses étrangères dans le cadre du ballet comme la gigue ou le menuet, des danses locales fantasmées (« le pas de

---

324 Gautier Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 642.

325 *Ibid.*, p. 643.

326 Note d'Hélène Laplace-Claverie, *ibid.*, p. 893.

327 *Id.*

328 Voir ce qu'évoque le nom de « bayadère » pour Gautier, *ibid.*, p. 911. Voir aussi sa rencontre avec *Amany* et son compte rendu le 20 août et le 27 août 1838 dans *La Presse*.

l'abeille »), ou réelles (la danse des œufs ou des épées). Chaque ballet a sa propre identité et la danse y contribue pleinement.

La couleur locale est très importante dans la littérature romantique et dans de nombreux ballets. On voit que Gautier lui accorde une importance particulière, il « peaufine » son texte que ce soit avec les noms de personnages, des mots étrangers, des noms de danses traditionnelles ou sa description approfondie des décors dans lesquels se déroulent les ballets. Même un livret comme *Pâquerette* s'inscrit dans un cadre pittoresque. Les spectateurs sont friands de ces voyages à l'Opéra grâce aux décors, costumes et aux musiques et danses exotiques. Bien sûr, ces livrets ne sont pas des carnets de voyage mais ils permettent qu'on puisse les différencier les uns des autres. De plus, nous avons déjà vu que les situations entre personnages se ressemblaient, et ces tableaux pittoresques permettent de donner une nouvelle saveur à chaque histoire. Pourtant même si aucun ballet ne se déroule au même endroit<sup>329</sup>, certains lieux, personnages ou traditions se rapprochent comme les palais orientaux, les danseuses d'Achmet ou de Douchmanta et les fêtes paysannes dans *Giselle* ou *Pâquerette*. Les lieux ont un fort potentiel romantique comme la forêt allemande, l'Orient (plus ou moins proche), le petit village français, le vieux château délabré ou le camp de bohémiens. N'oublions pas que ces paysages sont imaginaires :

Ce que le spectateur demande ici, c'est avant tout une sensation d'évasion dans un monde plus brillant, insouciant, fastueux d'où le long succès de l'orientalisme par exemple. La marge peut rester large entre le rêve et le modèle. Celui-ci ne compte pas comme point de départ vite oublié, comme prétexte éventuel, susceptible d'abandon le cas échéant, dans l'exotisme imaginaire en particulier. Le paysage n'acquiert de valeur esthétique que dans la mesure où il est état d'âme.<sup>330</sup>

La couleur locale fantasmée apporte une part de merveilleux et de fantastique, que nous retrouvons dans le microcosme des ballets de Théophile Gautier.

---

329 Affirmation à nuancer car certains ballets non-représentés retournent en Allemagne, comme *La Statue amoureuse* ou *Le Preneur de rats de Hameln*.

330 Christout, Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence »*, op. cit., p. 278-279.



### **Chapitre 3 : « Fantastique ou merveilleux Gautier ? »**

La question est posée par R. Baudry<sup>331</sup> et il y répond à la fin de sa démonstration ; pour lui, Gautier est merveilleux mais sous l'éclairage de Todorov<sup>332</sup> et de Christout<sup>333</sup>, nous pouvons nous reposer la question. Le fantastique émerge en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec Jacques Cazotte et son *Diable amoureux* (1772), précurseur du genre. Charles Nodier, suit ce mouvement avec *Trilby* (1822), inspiré de Walter Scott. N'oublions pas que E.T.A. Hoffman, l'écrivain allemand, admiré de Gautier avait écrit des contes fantastiques comme *L'Homme au sable* (1817) qui inspirera le ballet de *Coppélia*. Gautier aussi, a contribué pleinement à la naissance du genre, dans ses nouvelles, contes, romans. Le poète fait souvent mention de « fantastique » dans ses livrets : *Giselle* et *La Péri* sont des « ballets fantastiques » (c'est la catégorie générique du ballet), et dans *Pâquerette*, le rêve de François le mène dans un « monde fantastique »<sup>334</sup>. Bien sûr, Gautier ne donne pas le même sens au mot « fantastique » que nous et nous remarquons qu'il l'emploie avec récurrence. *Sacountalâ* est un ballet que l'on pourrait considérer comme merveilleux, en effet, étant inspiré de la mythologie indienne, ce n'est plus vraiment notre monde : il y a un sorcier, de l'herbe magique, un anneau qui rend la mémoire ou encore des flammes devenant fleurs. *Gemma* est surnaturel par le magnétisme diabolique de Santa Croce et à l'époque, le public croit superstitieusement que les bohémiens se servent de la magie. Certes, *Pâquerette*, *Gemma* et *Yanko* sont des ballets considérés comme « réalistes » mais l'insertion du rêve de François, du magnétisme de Santa Croce et « les gestes cabalistiques d'Yamini »<sup>335</sup> sont des concessions au surnaturel dans ces livrets.

Si nous reprenons l'article de Baudry, on constate qu'il y a plusieurs étapes au voyage vers le surnaturel et que Gautier respecte plus ou moins ces indications. Il nous faut un héros, un appel, des guides, un itinéraire, une rencontre et le retour. Les héros sont Albert, Achmet, François, on pourrait aussi citer Gemma mais nous n'avons pas son point de vue quand elle est magnétisée. Les héros sont toujours jeunes, souvent nobles pour se défaire plus facilement du monde matériel. Dans *Yanko*, il n'y a aucun « voyage » et dans *Sacountalâ*, leur monde est déjà merveilleux. Les différents extra-mondes des livrets sont la forêt de *Giselle*, le royaume des péris (notons que c'est

---

331 Baudry, R., *BSTG n°4*, « Fantastique ou merveilleux Gautier ? », 1982, pp. 231-256.

332 Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

333 Christout, Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence »*, *op. cit.*

334 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 629.

335 *Ibid.*, p. 643.

d'abord la Péri qui bascule dans le monde réel puis Achmet qui montera au ciel), le rêve de François, et nous pouvons aussi ajouter le monde magique de *Sacountalâ* dans lequel la frontière entre le monde réel et l'ailleurs n'existe pas. Albert passe dans l'extra-monde grâce à la tombe de Giselle, la Péri par son spectaculaire saut et François par son rêve. Les personnages qui appellent le héros sont souvent de belles jeunes femmes : Giselle, la Péri, la Pâquerette du rêve. L'appel est en fait une occasion permettant le voyage mais alors qu'on pense cette occasion due au hasard, ce n'est pas le cas. Albert s'est « égaré » dans la forêt, Achmet a fumé de l'opium et François s'endort. Il n'y a pas vraiment de guide dans les livrets, mais on peut trouver des « clefs », des talismans qui facilitent le passage : la tombe de Giselle ou le sélam de la Péri. L'anneau magique de *Sacountalâ* est un talisman mais ne participe pas au passage vers l'ailleurs. La transformation, le travestissement aussi peuvent permettre de changer de monde mais nous étudierons ce *leitmotiv* ultérieurement. La folie, la drogue, le rêve contribuent à l'itinéraire vers l'autre monde, là aussi nous étudierons plus tard ces altérations de la vision. La rencontre avec la femme procure extase, jouvence et le héros peut perdre conscience de lui-même, notamment dans *Giselle*, le retour n'en est que plus difficile. Dans *Giselle*, Albert rechute dans le monde ordinaire, alors que dans *La Péri*, Achmet rejoint l'autre monde, le rêve de François se conclut par « cette chute dans le rêve a son contrecoup dans la réalité, le dormeur se réveille. – J'ai rêvé, dit-il en se frottant les yeux et en se redressant de son banc »<sup>336</sup>. Il y a toujours cette notion de chute ou d'envol comme une hiérarchisation ou une divinisation des mondes. Après avoir balisé les différents livrets, nous pouvons dire que *Giselle*, *La Péri* et le rêve de François relèvent du fantastique, que *Sacountalâ* ressortit au merveilleux, et que le magnétisme de Santa Croce et la cabale d'Yamini sont « magiques ». L'étude de cet article nous donne des pistes de recherche comme la femme irréaliste, le thème du rêve et du réveil, l'altération de la vision du réel due à différentes causes et la transformation, le travestissement.

### 1- La femme irréaliste

Nous avons plusieurs types de femmes irréelles, la wili, la péri, la Pâquerette du rêve de François et *Sacountalâ*. Elles sont toutes belles, jeunes et inatteignables (ou avec difficulté).

Nous avons déjà cité la description des wilis que fait Heine dans le chapitre sur le folklore mais nous allons analyser ce qu'en fait Gautier. Déjà la wili apparaît la nuit, dans la forêt, à un

---

<sup>336</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p.130.

endroit précis : « C'est le cercle de danse des Willis ! »<sup>337</sup>. La tombe de Giselle est une sorte de passage pour que les willis apparaissent dans notre monde. Elles sont comparées à des fantômes et effraient ceux qui connaissent la tradition. C'est leur reine, Myrtha, qui sort la première, quand « une musique fantastique commence alors »<sup>338</sup>, des feux follets l'ont précédée. Myrtha est en constante relation avec les éléments, elle naît de la terre, et elle a un pouvoir sur les plantes, elle peut voler, ou se baigner dans le lac. Hélène Laplace-Claverie explique que « la wili apparaît ici comme une créature hybride, tenant de l'ondine, de la sylphide et de l'hamadryade »<sup>339</sup>. On insiste sur sa pâleur et sa légèreté avec ses ailes bleues. Avec l'apparition des autres, un « bal fantastique »<sup>340</sup> se crée. Quand les hommes apparaissent (acte II, sc. 6), les willis sont érotisées : « Les Willis les entourent aussitôt, les enlacent et les fascinent par leurs poses voluptueuses »<sup>341</sup>. Elles sont comme des sirènes, elles tentent de séduire mais causent une mort cruelle aux hommes qui leur cèdent. Giselle est la dernière à apparaître, « enveloppée de son léger suaire »<sup>342</sup>. Avec ses ailes qui se développent, elle est inatteignable pour Albert : « elle disparaît dès qu'il croit pouvoir la saisir »<sup>343</sup>. D'un autre côté, les willis referment leur piège sur Hilarion qui tombe dans le lac. Albert pourra se protéger grâce à la croix de marbre qui contre ces funestes fées, les willis sont alors diabolisées et c'est le sacré qui protège le duc. Ce sont les rayons du soleil qui feront s'évaporer ce sabbat. Cette disparition est une « transition entre la nuit et le jour, entre la mort et la renaissance, entre le monde des willis et celui des humains »<sup>344</sup>. Giselle est apparue et disparaît dans les fleurs. Gautier voit les willis comme des créatures cruelles, inatteignables mais qui jouent de leur féminité. Le « fantastique » est maint fois cité et la nature est omniprésente dans ce second acte. Dans l'introduction du livret, les willis sont comparées à des bacchantes, ce rapprochement incongru nous rappelle *Les Bacchantes*, d'Euripide produit en 405 av. J.-C. Les bacchantes dansent et tuent sur leur passage, Agavé ne peut s'empêcher de tuer son propre fils, Penthée pendant ce rite. Comparons maintenant ces fées des forêts aux fées orientales.

Les péris ont aussi leur reine<sup>345</sup> mais qui n'est pas nommée. Elles ont également des ailes et peuvent voler entre notre monde et leur idéal « ailleurs ». On insiste sur leur légèreté. Ce n'est pas

---

337 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 598.

338 *Id.*

339 *Ibid.*, p. 865.

340 *Ibid.*, p. 599.

341 *Ibid.*, p. 600.

342 *Ibid.*, p. 599.

343 *Ibid.*, p. 601.

344 *Ibid.*, p. 866.

345 N'oublions pas que les livrets sont écrits pour des solistes et un corps de ballet.

comme dans *Giselle*, les péris ont leur propre royaume, elles peuvent aller sur terre mais les mortels ne peuvent les suivre au ciel. Comme Myrtha, la Péri, pour composer le sélam, utilise la nature, ici ce sont les « fleurs des vases »<sup>346</sup>. Le sélam devient magique grâce à l'étoile de la couronne que porte la Péri. Achmet dit lui-même que cette fée est « un être surnaturel, d'une beauté idéale »<sup>347</sup>. Les fées peuvent être visibles ou non à l'œil humain et la Péri s'en sert bien contre Nourmahal (I, 7). Les péris sont proches de la nature : « elles versent avec des urnes d'or la rosée de la nuit sur les fleurs desséchés par la chaleur du jour »<sup>348</sup>. Le problème de l'inatteignable se pose plus pour la Péri qui doute de la sincérité des sentiments d'Achmet plus que pour Achmet qui peut l'atteindre quand il veut grâce au talisman. Ce problème est renouvelé par cette nouvelle approche. Mais c'est parce qu'Achmet refuse, aux dépens de sa vie, d'accéder à l'inaccessible, quand la Péri vient le secourir en prison, qu'il atteindra le royaume des péris avec l'éternelle jeunesse, les richesses et la liberté qui vont avec. La Péri est manipulatrice mais c'est pour être sûre que sa supériorité ne soit pas un frein dans sa relation amoureuse avec Achmet. Finalement, il accédera à « un paradis musulman, merveilleuse et fantastique architecture dont Achmet divinisé monte les degrés étincelants en tenant la main de celle dont il est désormais inséparable »<sup>349</sup>. Il y a des similitudes entre wilis et péris, elles ont des ailes, sont belles, jeunes, légères et se préoccupent des hommes mais pas de la même manière. Les wilis causent leur mort alors que la Péri veut réellement l'amour du prince, même si elle peut paraître dangereusement jalouse. Le fait qu'elles aient leur propre royaume permet qu'Achmet puisse les rejoindre en subissant une transformation alors qu'Albert aurait été voué à la mort si le jour ne s'était pas levé.

Dans *Pâquerette*, « le monde du rêve » est un royaume à part, un « monde fantastique »<sup>350</sup>. François a un but, atteindre Pâquerette, et même à la petite échelle d'un divertissement inséré dans une scène, il rencontre des embûches, des guides (les sorcières) et la femme idéalisée en une nouvelle Pâquerette, « la nymphe des premières amours aussi rayonnante pour le paysan que pour le poète »<sup>351</sup>. Hélène Laplace-Claverie analyse que :

À la différence des grands ballets romantiques, *Pâquerette* ne repose pas sur une situation de rivalité entre une femme réelle, terrestre, charnelle, et une créature « idéale ». C'est en

---

346 Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 607.

347 *Ibid.*, p. 608.

348 *Ibid.*, p. 609.

349 *Ibid.*, p. 613. On peut remarquer les termes coordonnés de « merveilleuse » et « fantastique » que Gautier ne distingue pas.

350 *Ibid.*, p. 629.

351 *Id.*

revanche la réalité même qui se trouve idéalisée, puisque l'absence momentanée de l'être aimé rend celui-ci d'autant plus désirable.<sup>352</sup>

On retrouve un passage qu'on pourrait croire extrait de *Giselle* :

Il tend les bras vers elle et s'élançe pour aller la rejoindre, mais tous ces efforts pour approcher de la blanche vision sont impuissants ; la charmante apparition se dérobe toujours par quelque moyen magique. [...] il va saisir la fugitive, mais le pied lui manque, il perd l'équilibre et tombe au milieu du lac.<sup>353</sup>

Gautier réécrit son premier livret, on trouve aussi des allusions aux ballets *La Sylphide*, *La Fille du Danube* ou à *Ondine*. Ce rêve, tiré d'un ballet plus « réaliste », permet un passage jouant avec les codes du romantisme notamment celui de la femme inaccessible.

Sacountalâ, quant à elle, n'est pas inatteignable mais ses origines divines et ses « grandes destinées »<sup>354</sup> en font une héroïne merveilleuse. Dans ce livret merveilleux, le préambule nous informe sur la mythologie indienne, et la didascalie du premier acte indique que « le théâtre représente une forêt sacrée »<sup>355</sup>. C'est l'ermite Durwasas qui, le premier, « prononce avec des gestes magiques une terrible formule d'imprécation »<sup>356</sup> comme ont pu le faire Santa Croce ou Yamini. Le sage Canoua tente un antidote à ce sort avec l'herbe cousâ ; on oppose le mauvais sorcier et le bon magicien. Le merveilleux sacré a une grande importance dans ce livret, Gautier travaille de plus en plus vers la spiritualité de ses livrets. Sacountalâ est l'élue, ses compagnes pensent qu'elle sera reconnue par le roi grâce à sa beauté surnaturelle mais ce ne sera pas le cas. Les êtres du ciel se mêlent aux terriens sans que ce soit étrange, personne ne s'en étonne contrairement à Roucem dans *La Péri*. Finalement, le dénouement se fait grâce à l'anneau qui sert de talisman : « un rayon soudain a traversé le cerveau du roi »<sup>357</sup>, le talisman est plus fort que la sorcellerie de l'ermite. L'héroïne est sauvée grâce à l'intervention divine d'une protectrice. Comme dans *Giselle*, même si ce ne sont pas les mêmes circonstances, c'est quand il se rend compte qu'il a perdu sa fiancée que le prince prend conscience de son amour.

Le fantasme de la femme idéale et inaccessible amène le librettiste à utiliser le fantastique ou

---

352 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 885.

353 *Ibid.*, p. 630.

354 *Ibid.*, p. 648.

355 *Id.*

356 *Ibid.*, p. 651.

357 *Ibid.*, p. 656.

le merveilleux. Le héros aime des femmes extraordinaires, un fantôme évanescent, une fée éternelle, une femme rêvée ou une jeune fille d'origine divine. Finalement, les héros réussissent à les avoir (à l'exception d'Albert), soit en les rejoignant au ciel, soit en retrouvant la mémoire ou en se réveillant. Étudions ce thème récurrent du rêve et du réveil dans le microcosme gautieriste.

## 2- Le thème du rêve et du réveil

Dans tous les livrets, le rêve et/ou le réveil sont mentionnés et occupent une plus ou moins grande place. Ce n'est pas inhabituel dans la tradition chorégraphique, n'oublions pas que « la posture du héros endormi, au milieu de célestes apparitions, est une « citation » de *La Sylphide* »<sup>358</sup> et que *La belle au bois dormant* est adapté en 1890 ou que *Casse-noisette* (1892) est un long rêve merveilleux, tout comme le troisième acte de *La Bayadère* de Petipa (1877). Ces rêves et réveils permettent des possibilités chorégraphiques : le rêve ne se soucie pas de la vraisemblance et Gemma danse différemment éveillée ou endormie. De plus, le rêve peut avoir une dimension symbolique ou faire avancer l'action. Nous pouvons différencier le rêve ou le sommeil en plusieurs catégories : le rêve représenté sur scène, le sommeil représenté et l'évocation du rêve.

- Le rêve représenté

C'est dans *La Péri* que nous voyons pour la première fois le rêve du héros. Pourtant ce rêve n'en est pas vraiment un, c'est une vision due à l'opium. À la fin de la scène 3, acte I, Achmet s'endort, scène 4, on a un changement de décor faisant s'opposer le monde terrestre et le paradis céleste des péris, enfin scène 5, c'est l'onirique vision et scène 6 : « La vision enfuie, Achmet se rendort »<sup>359</sup>. Ainsi c'est bien une vision mais sous forme de rêve. Le doute persistera à cause de Roucem qui persuadera son maître qu'il a rêvé. Ici ce « demi rêve » sert à semer le trouble quand à la réelle existence des péris. Au début, Achmet dort réellement mais il est réveillé par la Péri, mais cette phrase nous pose problème : « son cœur l'a reconnue : c'est elle qu'il rêvait »<sup>360</sup>, est-ce que Achmet était en train de rêver de la Péri quand cette dernière l'a réveillé ? Ou bien cela veut-il dire que c'est pour lui la « femme rêvée » ? Le doute est permis entre ce rêve enchâssé ou ce rêve

---

358 Ce rappel est d'Hélène Laplace-Claverie, Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 879.

359 *Ibid.*, p. 608.

360 *Ibid.*, p. 607.

devenu réalité.

Le rêve de François dans *Pâquerette*, à l'acte III, là aussi le passage est encadré par : « François [...] s'étend sur le banc en bois, et, vaincu par la fatigue, tombe de la rêverie dans le sommeil »<sup>361</sup> et « J'ai rêvé, dit-il en se frottant les yeux et en se redressant de son banc »<sup>362</sup>. Ici le rêve permet « sur le plan chorégraphique, d'insérer un divertissement dans le goût romantique »<sup>363</sup>, nous explique Hélène Laplace-Claverie. *Pâquerette* apparaît comme une figure surnaturelle, François lui-même est dédoublé, « François fantastique »<sup>364</sup>. Les indications sur les décors ont une valeur esthétique : « un paysage magique aux eaux de diamant, aux verdure d'émeraude, aux montagnes de saphir, étale ses perspectives bleues comme un Éden de Breughel de Paradis »<sup>365</sup>. On peut comparer ce rêve à celui d'Achmet, ce sont les créatures fantastiques qui se penchent sur lui, allongé et assoupi, le décor a changé pour montrer qu'on n'est plus dans le même monde. C'est sa chute dans le lac qui le réveille.

- Le sommeil représenté

Dans *Gemma*, on voit sans cesse l'héroïne entre veille et sommeil sous l'influence de Santa Croce. Elle ne dort pas réellement, mais son état de transe, ressemble à du somnambulisme. Dans le premier tableau, Santa Croce retrouve Gemma « affaissée sur un fauteuil »<sup>366</sup> qui renvoie au divan d'Achmet et au banc de François. Elle est « chancelante, endormie, n'ayant plus de libre arbitre et fascinée comme l'oiseau par le serpent »<sup>367</sup>. Puis « la jeune fille sort comme d'un rêve et ne se souvient pas de ce qu'il s'est passé, comme cela arrive souvent dans le sommeil magnétique »<sup>368</sup>. On peut lire ces passages comme des rêves éveillés alternant avec de brusques réveils, tout au long du livret on voit ces termes d' « endormie » ou « éveillée ». Ces passages alternés permettent à la danseuse de montrer son talent et différentes techniques de danse, on peut imaginer une chorégraphie où la danseuse serait sur demi-pointes, plus dans le sol quand elle est éveillée et sur pointes, quand elle est magnétisée, comme un aérien fantôme.

L'allusion au rêve dans *Yanko* n'est qu'anecdotique mais elle vaut la peine d'être relevée. C'est

---

361 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 629.

362 *Ibid.*, p. 630.

363 *Ibid.*, p. 885.

364 *Id.*

365 *Ibid.*, p. 629.

366 *Ibid.*, p. 634.

367 *Id.*

368 *Id.*

Vassilia qui tend un piège au pandour « dont elle veut endormir la vigilance »<sup>369</sup>. Elle réussit car Yamini « réveille le pandour endormi la tête sur la table »<sup>370</sup>. Ici, la fonction du rêve n'est pas symbolique mais elle permet de faire avancer l'action et de faire danser Vassilia qui exécute un pas devant le pandour.

Dans *Sacountalâ*, on ne connaît pas le rêve de l'héroïne, mais son sommeil permet un beau tableau car le prince la retrouve « endormie sur les fleurs »<sup>371</sup>. Tout comme Achmet qui a conscience de la Péri dans son sommeil, Sacountalâ a conscience de la présence de Douchmanta. On a alors une scène digne de *Gemma* :

Elle soupire, elle tressaille, et se lève comme en extase, se rapprochant toujours de Douchmanta qui l'attire ; au bout de quelques pas, elle finit par se trouver entre les bras du roi et se réveille avec un mouvement d'effroi et de pudeur.<sup>372</sup>

Ici le sommeil a une fonction esthétique et chorégraphique car elle permettra un somnambulique pas de deux. C'est *La Somnambule*, d'Aumer en 1827, qui lance cette vogue qui existe aussi en littérature, à l'opéra et au théâtre.

- L'évocation du rêve

Dans *Giselle*, on ne voit pas l'héroïne rêver ou dormir mais à l'acte I, scène 4 : « Giselle raconte son rêve à Loys ; elle était jalouse d'une belle dame que Loys aimait, qu'il lui préférerait. Loys, troublé, la rassure ; il n'aime, il n'aimera jamais qu'elle »<sup>373</sup>. Ce rêve a une valeur symbolique, c'est un rêve prémonitoire. La réaction de Loys face au rêve de Giselle, est ambivalente : à première lecture, il est troublé qu'elle n'ait pas confiance en lui, mais en connaissant la fin de l'histoire, il est troublé car sa fiancée a rêvé la réalité. De plus, soit il lui ment allégrement, soit il lui dit la vérité, et on se rend compte qu'il n'aime pas Bathilde mais que ce serait un mariage forcé, le lecteur peut choisir.

Le rêve et le sommeil appartiennent au microcosme gautiériste, c'est un motif que l'on retrouve dans tous les ballets. C'est un thème romantique car le rêve représente souvent le

---

369 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 644.

370 *Id.*

371 *Ibid.*, p. 650.

372 *Id.*

373 *Ibid.*, p. 593.



symbolique (*Giselle*) ou l'idéal (*Pâquerette*), et il permet d'insérer du fantastique ou du merveilleux (*La Péri*). Mais dans les livrets, il permet surtout de faire rebondir l'action (*Yanko*) ou de proposer des variations chorégraphiques (*Gemma, Sacountalâ*). L'onirisme permet l'altération de la vision mais ce n'est pas le seul moyen.

### 3- L'altération de la vision

Dans les paragraphes précédents, nous avons étudié le rêve comme une altération du réel notamment dans *La Péri* et *Pâquerette*. Mais c'est l'opium dans *La Péri* qui entraîne le rêve, c'est le magnétisme dans *Gemma* qui altère la vision du réel de l'héroïne et la fait danser comme une somnambule et enfin, c'est la sorcellerie dans *Yanko* et *Sacountalâ* qui change la perception des bandits de Yanko et celle de Douchmanta.

- Due à la drogue (*La Péri*) :

On sait que Théophile Gautier s'est essayé au haschisch, il en témoigne dans *Le Club des Haschischins*, une nouvelle parue en 1846 et dont l'origine remonte aux soirées à l'hôtel Pimodan en 1845. Ici aussi, on peut contextualiser ce phénomène et le replacer dans une « mode » romantique que l'on retrouvera jusqu'à Baudelaire. On aurait pu se dire que Gautier s'en est inspiré mais *La Péri* est antérieur à cette époque et ici nous parlons d'opium. Pourtant, le librettiste est bien documenté :

D'un geste, il congédie les femmes, même sa favorite Nourmahal, et ordonne qu'on lui apporte sa pipe. Roucem frappe des mains ; de petits nègres, bizarrement vêtus, entrent, apportant l'un la pipe à champignon de porcelaine, à bouquin d'ambre jaune ; l'autre, la boîte de filigrane d'argent, qui contient la pâte opiacée ; un troisième tient un flambeau de cire ; un quatrième l'aiguille d'argent, qui sert à déposer la pâte enflammée sur le champignon ; un cinquième s'agenouille pour supporter sur le coin de l'épaule le poids de la pipe qui fatiguerait le maître.

374

Cette description est très précise mais on ne peut savoir si les cinq « petits nègres » seront des enfants qui feront de la figuration ou si la scène donnera lieu à un pas. La drogue permet le

---

374 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 606.

passage entre notre monde et l'ailleurs de la vision onirique, tout en participant à la couleur locale. Mais Roucem sait que son maître a pu être sujet à de fausses visions : « Visions ! chimères ! dit Roucem. La fée est sortie de la fumée de votre pipe ; c'est l'effet de l'opium qui produit des extases. La Péri n'existe que dans votre imagination, mon cher maître ; ne pensez plus à cela, revenez à la raison, au vrai, au réel [...] »<sup>375</sup>. Roucem oppose le monde réel et celui de la drogue alors que dans *La Péri*, la vision d'Achmet est bien réelle mais fantastique donc difficile à croire, surtout pour ce personnage très terre-à-terre. La question des « paradis artificiels » est très en vogue et permet une liberté chorégraphique.

- Due au magnétisme (*Gemma*) :

Gemma ne voit pas le réel de la même manière quand elle est sous l'emprise de Santa Croce ou quand elle ne l'est pas. Normalement, « à l'état de veille, [elle] ressent l'aversion la plus profonde pour celui qu'elle aime endormie, comme si son âme voulait se venger de la violence qu'on exerce sur elle »<sup>376</sup>, ainsi plus elle l'aime sous son emprise, plus elle le hait dans la réalité. Le magnétisme apporte le fantastique de ce ballet notamment grâce au diabolisme du magnétiseur. Il permet aussi des variations chorégraphiques sur le thème de l'hypnose ou du somnambulisme. Gautier se passionne pour l'ésotérisme et a participé à des séances de spiritisme<sup>377</sup>. Cette mode romantique vient de *Joseph Basalmo* de Dumas (1853), des tables parlantes de Hugo à Jersey, d'Allan Kardec (1804-1869), le « codificateur du spiritisme » ou encore de *Spirite* de Gautier (1865).

- Due à la sorcellerie (*Sacountalâ* et *Yanko*) :

Dans *Sacountalâ*, Douchmanta perd la mémoire et ne reconnaît plus sa fiancée. Durwasas le rend fou, rien ne pourra lui rendre la mémoire excepté le talisman. En effet, « plus Douchmanta examine l'anneau, plus il sent sa raison s'éclaircir [...]. Un rayon soudain a traversé le cerveau du roi ; l'obscurité qui l'entourait se dissipe, car le vindicatif ermite s'est retiré, sachant que l'anneau retrouvé suspend son influence sur Douchmanta »<sup>378</sup>. La sorcellerie rend fou le prince et lui ôte la

<sup>375</sup> Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 608.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>377</sup> Hélène Laplace-Claverie ajoute que « Fanny Cerrito semble aussi avoir fréquenté le salon d'un célèbre médium, Mme Lafontaine, afin de parfaire son interprétation », *ibid.*, p. 56.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 656.

mémoire mais la bonne magie se trouve dans l'anneau-talisman qui unit les deux amoureux.

Dans *Yanko*, ce n'est pas la sorcellerie à proprement parler qui altère la vision des personnages mais leur superstition quant aux pratiques bohémiennes. Gautier détourne le *topos* du tzigane qui tire les cartes pour lire l'avenir avec Vassilia qui utilise ce stratagème en trichant pour prévenir Yanko du danger qu'il court : « feint de vouloir tirer les cartes à Yanko ; elle l'avertit ainsi, d'après les figures du jeu étalé en cercle, qu'une femme brune le trahit et qu'une femme blonde veut le sauver »<sup>379</sup>. Dans la même scène, les bandits ont peur des sorts que pourrait leur jeter Yamini : « ils vont la saisir, mais la terreur superstitieuse que leur inspirent les gestes cabalistiques d'Yamini leur fait lâcher prise »<sup>380</sup>. Ici aussi, Yamini pour se sortir d'un mauvais pas, joue avec la peur qu'elle provoque aux superstitieux sans qu'il n'y ait de mention de sort, elle « joue » à la bohémienne.

Dans de nombreux ballets, la vision des héros est altérée et Gautier fait preuve d'imagination avec les différentes causes : le rêve, la drogue, le magnétisme ou la magie. Ces phénomènes contribuent au fantastique du ballet mais aussi à la création chorégraphique. La drogue, comme le rêve, permet des tableaux irréels, le magnétisme permet une démonstration des différentes techniques de la danseuse et la magie fait avancer l'action ou permet aussi de varier l'interprétation de la danseuse. Les différentes transformations des personnages dans les livrets aussi permettent de varier le répertoire des danseurs.

#### 4- Les transformations

On retrouve des personnages qui se transforment dans tous les livrets de ballet. Soit c'est une métamorphose, comme Giselle se transformant en wili ou la Péri prenant une forme humaine, soit c'est un travestissement, ou un déguisement comme le duc Albert en Loys, François en vieillard, Pâquerette en jeune homme, Gemma et ses compagnons en paysans, Yanko en musicien ou Douchmanta en jeune brahmachari. Les métamorphoses ont une visée symbolique, la femme devient divine, immortelle ou terrestre, charnelle. Ces déguisements, quant à eux, permettent d'instaurer une complicité avec le lecteur/spectateur ou de créer un effet de surprise.

---

<sup>379</sup> Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 642.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 643.

- Les métamorphoses

La scène 5 de l'acte II de *Giselle* est la renaissance de l'héroïne. C'est Myrtha qui « supervise » la métamorphose de Giselle avec sa branche de romarin. La lumière et les fleurs introduisent la transformation : « Un rayon de lune vif et clair se projette alors sur la tombe de Giselle, les fleurs qui la couvrent se relèvent et se dressent sur leurs tiges, comme pour former un passage à la blanche créature qu'elles recouvrent ». Giselle se met à nue sous cette nouvelle forme, elle se « dévoile » : « Giselle paraît enveloppée de son léger suaire [...] ; le suaire tombe... Giselle est changée en Wili ». La transformation est clairement énoncée mais elle est toujours en cours : « ses ailes naissent et se développent.. », le présent de l'indicatif rend compte de l'évolution du processus de transformation. La scène 9 est le point de vue d'Albert sur cette nouvelle Giselle :

« ce n'est plus la jolie Giselle, telle qu'il l'adorait, mais Giselle la Wili, dans sa nouvelle et bizarre métamorphose », il y a bel et bien une rupture entre les deux Giselles même si elle reste la même. Nous allons voir que dans le cas de la Péri/ Léïla, c'est pareil, elle change de nature mais pas d'âme.

La Péri n'est pas contrainte de changer de forme, c'est elle qui décide de placer son âme dans une enveloppe charnelle : « elle va remplacer dans ce corps jeune et charmant l'âme qui vient de s'en échapper [...]. La Péri se penche vers le corps de l'esclave : ailes, couronne, écharpe, tout disparaît, et l'incarnation se fait avec la rapidité de l'éclair »<sup>381</sup>. Ici ce n'est pas la femme terrestre qui devient céleste mais la fée qui descend de son royaume des cieux et qui prend une forme matérielle. Plus loin, on a le point de vue d'Achmet sur Léïla comme on avait celui d'Albert sur Giselle : « plus Achmet regarde Léïla, plus il lui trouve de ressemblances avec la Péri. C'est la même âme, le même sourire qui étincelle dans ses yeux d'azur et sur ses lèvres de roses ; pour compléter l'illusion, il va lui placer sur la tête l'étoile qu'il détache du bouquet »<sup>382</sup>. Alors que la Péri est méconnaissable physiquement, le prince reconnaît son âme par le regard et le sourire. Il lui rend l'étoile qu'elle avait perdue en chutant sur terre comme pour lui faire comprendre qu'il a compris qui elle était, mais Léïla nie. De plus, prendre une enveloppe charnelle érotisait le personnage qui devait alors danser le *Pas de l'abeille*. Cette métamorphose était complète, notamment parce qu'elle changeait d'identité comme Loys/Albert.

Les métamorphoses enrichissent le livret sur le plan symbolique (confrontation entre la femme

---

381 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 610.

382 *Ibid.*, p. 611.

terrestre et la femme céleste), sur le plan narratif, on peut lire la transformation de l'être aimée des yeux du héros et sur le plan chorégraphique, Carlotta Grisi et ses successeurs n'interpréteront pas de la même manière la Giselle de l'acte I et de l'acte II ou la Péri et Léïla.

- Les déguisements

Le spectateur a rapidement des soupçons sur le personnage de Loys car il découvre en même temps qu'Hilarion que le paysan a un comportement suspect : avec Wilfrid, quand la cour arrive, avec l'épée et le manteau de chevalier. Mais ce n'est qu'à la scène 9 de l'acte premier qu'il comprend la supercherie<sup>383</sup>. Le lecteur du livret, lui, n'a pas le droit à la surprise, dès la liste des personnages, il peut lire « le duc Albert de Silésie, sous des habits de villageois »<sup>384</sup>. À la scène 3, on voit « le jeune duc Albert, sous les habits et le nom de Loys »<sup>385</sup>, on apprend déjà sa double identité. Gautier insiste par la suite, « Loys, ou plutôt le duc Albert ». Sa transformation est physique et se retrouve dans ses mœurs : « Le prince [...] lui demande l'explication de son étrange conduite et du costume qu'il porte »<sup>386</sup>, le déguisement n'est pas qu'en apparence, il a aussi des répercussions sur son comportement. La supercherie d'Albert n'est pas vue comme légère ou amusante, il a trompé Bathilde et Giselle, il a menti à tout le monde alors que Douchmanta, qui lui aussi se déguise et ment à Sacountalâ, la trouble mais ne la pousse pas à la folie, il est considéré comme humble et non comme un traître.

Dans *Pâquerette*, les deux héros se déguisent tour à tour. D'abord, Pâquerette, dans l'acte II, se travestit en jeune homme et ensuite, François, devient musicien dans l'acte III. Le lecteur ne sait pas que le « petit jeune homme tout gentil, tout mignon, tout poupin » est l'héroïne. Gautier se doute que le lecteur a deviné son identité : « Pâquerette, que l'on a sans doute déjà devinée sous ce déguisement »<sup>387</sup>. Même si elle se travestit, elle se trahit par sa féminité, elle est trop petite, jeune, blanche, douce pour être prise pour un jeune soldat. Le public se sent complice de cette Pâquerette obligée de se déshabiller devant cet idiot de Bridoux, qui ne voit rien et qui met en prison son amant à cause de la supercherie de la jeune fille. Plus loin, c'est au tour de François de se déguiser pour passer inaperçu, et ce qui le cache le mieux serait un déguisement de musicien

---

<sup>383</sup>Notons que le public aujourd'hui connaît bien l'argument de *Giselle*, et qu'il n'est pas venu pour ce retournement de situation, et déjà à l'époque, il savait par les comptes rendus de ballet ce qu'il allait voir.

<sup>384</sup> Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 591.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 592.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 596.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 624.

ambulant : « Ce musicien, vêtu à la mode du Tyrol, veste sur l'épaule, chapeau pointu et barbe épaisse, n'est autre que François, qui ainsi déguisé, tâche de gagner la frontière »<sup>388</sup>. Alors que les clients de l'auberge ne se sont pas aperçus que le vielleur n'en était pas vraiment un, Bridoux le démasque : « il fait tomber son chapeau et lui arrache sa fausse barbe. François est découvert »<sup>389</sup>. Ces transformations physiques, réussissent avec Bridoux pour Pâquerette et les clients de l'auberge pour François, mais éveillent les soupçons de Catherine pour l'héroïne ou de Bridoux pour François, tout comme Giselle croyait autant en Loys qu'Hilarion avait des doutes.

Dans *Gemma*, l'héroïne « se substitue à la peinture, dont elle prend l'attitude »<sup>390</sup>, motif que l'on retrouvait déjà dans *Omphale ou la tapisserie amoureuse* (1834) mais dans laquelle au contraire, c'était la tapisserie qui prenait vie. Par la suite, Gemma et ses compagnons se changent en paysans : « Gemma, sous un déguisement de paysanne, accompagnée de Massimo, d'Angiola et de Giacomo, également travestis »<sup>391</sup>, « Giacomo déguisé en pifferaro »<sup>392</sup>. Malheureusement, « Santa Croce [...] reconnaît Gemma sous ses habits de paysanne ». On retrouve le déguisement paysan que nous avons avec Albert, les nobles ou courtisans se travestissent en une classe sociale « inférieure » et s'en amusent, il y a moins d'étiquette et ils peuvent jouer en ce jour de mariage mais c'est le « méchant » qui les reconnaît, comme Hilarion ou Bridoux, Santa Croce n'est pas dupe. De plus, ces travestissements permettront un tableau paysan et les danses allant avec.

Le déguisement de Yanko en musicien rappelle celui de François, mais ici il n'est pas vielleur mais violoniste. Le bandit se travestit car : « comme son costume le décèlerait, on l'affuble des habits d'un musicien »<sup>393</sup>. C'est Yamini, encore une fois la « méchante », qui le découvre, « elle reconnaît le bandit sous le vieux chapeau et la cape du musicien bohème »<sup>394</sup> alors que les pandours ne voient rien : « leurs recherches sont vaines, car celui qu'ils cherchent est devant eux, déguisé »<sup>395</sup>. Le public est complice de cette supercherie comme dans un spectacle de marionnettes quand les enfants crient où est Guignol. Le danseur, du fait qu'il devient violoniste, doit alors savoir jouer : Hélène Laplace-Claverie nous apprend que « Charles Honoré, premier interprète du rôle, était également musicien, comme de nombreux danseurs du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>396</sup>.

---

388 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 628.

389 *Ibid.*, p. 631.

390 *Ibid.*, p. 638.

391 *Id.*

392 *Ibid.*, p. 639.

393 *Ibid.*, p. 644.

394 *Id.*

395 *Id.*

396 *Ibid.*, p. 893.

Douchmanta se fait passer pour un brahmachari mais Hélène Laplace-Claverie note que :

À la différence d'Albert dans *Giselle*, le noble Douchmanta ne se travestit pas sciemment pour cacher son identité. Mais lors de sa rencontre avec Sacountalâ (scène 4), il n'hésitera pas, afin de ne pas effaroucher la jeune fille, à se présenter comme un élève brahme venu étudier les livres saints ; quiproquo qui sera, comme dans *Giselle*, à l'origine de l'intrigue amoureuse.<sup>397</sup>

En effet, le prince « dépouille ses ornements royaux, par humilité »<sup>398</sup>. Quand il rencontre Sacountalâ, elle voit dans son âme, comme Achmet a vu la Péri en Lélia, « la beauté et l'air noble de l'étranger »<sup>399</sup> mais il lui ment sur son identité et « comme il a dépouillé les insignes de la royauté, cette réponse n'a rien que de plausible »<sup>400</sup>. Mais l'aveu de sa véritable identité ne se fait jamais, elle le comprend quand un chasseur vient chercher le roi, comme Hilarion a compris l'identité d'Albert quand Wilfrid s'est incliné devant le paysan. Une scène qui a fini tragiquement dans *Giselle*, se finit bien dans cet autre ballet grâce à ce pieux personnage dont le lecteur/ spectateur ne doute pas.

La transformation peut être magique comme dans les deux premiers ballets de Gautier mais elle peut aussi n'être que déguisement ou travestissement. Pourtant, elle reste fantastique car il y a toujours une part de jeu et d'extravagance dans cette tradition carnavalesque. Il est invraisemblable que certains personnages se laissent tromper alors que d'autres non (François, Yanko, Albert) et il est tout aussi invraisemblable, que les personnages amoureux se reconnaissent malgré ces travestissements (la Péri, Douchmanta). Peu importe, ces transformations servent surtout l'argument et la danse. On en retrouve dans tous les livrets, signe d'unité des ballets. Mais il ne faut pas être dupe, les travestissements ne sont pas inhabituels dans la tradition chorégraphique comme dans *Don Quichotte*, de Minkus et Petipa (1869), *Coppélia* de Delibes et Nutter (1870), ou *Le lac des cygnes* de Tchaïkovski et Begichev (1877).

Le romantisme traite bien sûr l'amour, l'exotisme comme nous avons pu le voir mais aussi les forces surnaturelles. Les wilis, fiancées mortes avant le mariage sont romantiques, tout comme la fée orientale tombant amoureuse d'un prince, comme le jeune homme poursuivant sa fiancée dans ses rêves, comme la jeune fille aimant un simple peintre mais aussi un marquis sous l'emprise

397 Gautier Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 910.

398 *Ibid.*, p. 648.

399 *Ibid.*, p. 649.

400 *Id.*

de forces magnétiques, comme l'univers bohémien ou comme une jeune indienne luttant contre la sorcellerie pour être au côté du prince qui lui avait promis le trône. Bien sûr, certains livrets sont plus réalistes que d'autres mais comme nous l'avons vu il y a toujours un espace laissé au surnaturel. Du côté du fantastique, nous avons *Giselle*, *La Péri*, le rêve de François, du côté du merveilleux, nous avons *Sacountalâ*. Le magnétisme est difficile à mettre dans une catégorie, tout comme la superstition concernant les bohémiens, il y aurait quelque chose de « magique » mais ni fantastique, ni merveilleux. Les motifs les plus intéressants à étudier dans le surnaturel sont : les femmes irréelles, même si toutes les héroïnes sont fantasmées, le passage vers le surnaturel grâce au rêve, à la drogue, au magnétisme, au talisman, et enfin la transformation qu'elle soit magique ou pas permet une fantastique liberté.

Nous avons pu constater que chaque livret avait sa propre unité mais que tous pouvaient se lier entre eux. Bien sûr, *Giselle* et *La Péri* se ressemblent et l'interrelation de ces deux livrets est évidente. Au contraire, *Pâquerette* et *Yanko-le-bandit* sont des ballets considérés comme plus « réalistes », moins « romantiques » mais on y trouve toujours une conception de l'amour romantique, de la « couleur locale » et une part de fantastique. Le « microcosme romantique », même si nous pouvons toujours le relativiser, est bien présent dans les ballets représentés de Théophile Gautier. Mais qu'en est-il des ballets non-représentés ? Eux aussi, font-ils partie de ce microcosme gautiériste ? La réception des livrets peut nous aider à mieux comprendre l'impact de ces ballets à leur époque. Que ce soit l'accueil des ballets après leur représentation ou celui des livrets refusés, la réception nous permettra de mieux comprendre la conception de la danse de Théophile Gautier.



## Autour des livrets de ballet

Pour mieux comprendre les livrets de Gautier, les études de réception des ballets ainsi que l'étude des livrets non-représentés aident à porter un autre éclairage sur notre corpus. Les livrets de Gautier qui n'ont pas été représentés peuvent être étudiés mais il faut faire attention car certains ne sont pas finis. Dans quelle mesure peut-on les prendre en compte ? Il est aussi intéressant de comprendre pourquoi ces livrets n'ont pas été reçus par la direction de l'Opéra. Ceux qui ont été reçus par l'Opéra ou la Porte Saint-Martin vont être amenés à être représentés. Nous prendrons en compte la critique des ballets et livrets par la presse et ce qu'en dit Gautier dans ses propres chroniques. Nous étudierons si l'analyse des livrets non représentés et si la réception des ballets par les compte rendus nous aident à compléter notre étude du microcosme romantique.

### **Chapitre 1 : Les livrets non représentés**

Dans les *Œuvres Complètes*, on trouve après les ballets que nous avons déjà étudiés, des ballets non représentés. Pourquoi n'ont-ils pas été représentés ? Font-ils partie du microcosme romantique que nous avons pu étudier dans la partie précédente ? Répondent-ils vraiment au genre « livret de ballet » alors que certains ne sont que des esquisses ? Aujourd'hui, nous ne pouvons pas recevoir et étudier ces livrets comme nous avons pu le faire avec les autres car leur degré de finition est hétérogène. On ne peut pas savoir comment Gautier ou les autres collaborateurs les auraient modifiés.

#### **1- Pourquoi les livrets n'ont pas été représentés ?**

Si nous nous en tenons aux sources écrites, Gautier a écrit moins de ballets qui ont été représentés que de ballets non représentés. Rappelons leurs titres : *Cléopâtre* (vers 1837-1838), *Mina*, « scénario de ? » (projets précédant *Pâquerette*), *La Statue amoureuse* (projet conçu entre 1851 et 1854), *Le Mariage à Séville*, *Le Roi des Aulnes* et *Le Preneur de rats de Hameln* (ces trois

derniers projets sont esquissés vers 1870). Les sources que nous étudions ici, sont des manuscrits plus ou moins achevés ou la nouvelle *Une Nuit de Cléopâtre*, de Gautier, tirée du livret *Cléopâtre*. Pour ce sujet, nous nous sommes aidés de l'introduction des *Œuvres complètes* que nous utilisons, dans laquelle Hélène Laplace-Claverie présente ces livrets non-représentés. Ces projets de ballets ont pour volonté d'être portés à la scène chorégraphique, cependant Gautier a essuyé des échecs ou des refus.

*Cléopâtre* est le premier projet librettique de Gautier, il est écrit non pas pour Carlotta Grisi mais pour Fanny Elssler dont Gautier avait admiré la cachucha dans le *Diable Boiteux* en 1836. Même si le texte a disparu, on peut imaginer le ballet en lisant la nouvelle parue en 1838 dans *La Presse*. Gautier avait déjà écrit des articles sur des ballets mais ne s'était pas encore illustré en tant que librettiste et il n'était pas évident que l'Opéra approuve un manuscrit d'un poète inexpérimenté dans ce domaine. Pourtant, conciliant, l'Opéra ne l'avait pas refusé nettement et avait voulu lui adjoindre Eugène Scribe. Ce librettiste chorégraphique et lyrique, ce « faiseur », avait déjà signé *La Somnambule* (1827), *Robert le Diable* (1831) ou encore *Les Huguenots* (1836). Gautier est d'abord satisfait de pouvoir mener son projet à bien, dans une lettre de 1838 à sa mère, il écrit :

Je t'écris afin que tu saches que mon Ballet a reparu sur l'eau. Ayant échiné ces messieurs de l'Opéra, ils ont senti le besoin de m'être agréable ; on m'a donné Scribe pour collaborateur ; et l'on jouera mon affaire pour la rentrée d'Elssler qui va partir en congé - voillà [sic] - le tour est fait .<sup>401</sup>

Finalement, Gautier ne voulant pas collaborer avec Scribe, qu'il considère comme trop académique, abandonne le projet. Il ne referra pas la même erreur en travaillant avec Vernoy de Saint-Georges pour *Giselle*, dont on connaît le succès. Pourtant même si Gautier ne verra pas *Cléopâtre* sur scène, le ballet se montera dans une autre version. Même si ce n'est pas le même projet, Michel Fokine, chorégraphe des Ballets russes, créera *Une Nuit de Cléopâtre* en 1908, sur une musique d'Anton Arenski, Alexandre Taneïev et Nikolai Rimski-Korsakov. Ce premier projet avorté montre que l'Opéra approuve la démarche artistique de Gautier mais que celui-ci dans un premier temps n'est pas prêt à faire des compromis.

---

401 Dans *Correspondance Générale* repris dans Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, op. cit., p.40.

Il y a un flou quant au ballet de *Mina*, on ne sait s'il s'agit du ballet commandé par Berlioz, et si l'ébauche titré « scénario de ? » est une variante de ce ballet. *Mina* est une version travaillée de livret mais le « scénario » n'est qu'une piste de travail. Présentons les arguments et contre arguments d'une hypothèse avançant que ces trois projets n'en sont qu'un. La mention de ces trois ballets se fait entre *La Péri* et *Pâquerette*. *Mina* comporte un personnage se prénommant Wilhelm comme dans l'ébauche de livret et le décor est aussi allemand mais ce sont les seuls points communs de l'action. Berlioz voulait « un livret de ballet, joli, gracieux, brillant et antibourgeois »<sup>402</sup>, ce qui correspond aux deux livrets. Le livret-ébauche a une intrigue réaliste mais *Mina* contient des passages fantastiques. On peut penser que *Mina* et « le scénario de ? » ne sont pas le même ballet mais on ne peut dire si le livret pour Berlioz est *Mina*, le « scénario » ou aucun des deux projets. On ne sait pas pourquoi ces projets n'ont pas vu le jour alors que la collaboration avec Berlioz était bien avancée. Hélène Laplace-Claverie explique que « perturbé par les événements de 1848, Gautier oublia ce projet »<sup>403</sup>. L'intrigue de *Mina* fait penser au *Second Faust* de Goethe, elle aborde des problèmes sociaux et judiciaires, on y évoque des dettes, un créancier et Hélène de Troie y apparaît. L'autre livret est tiré des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, toujours de Goethe. La paternité avec l'hypotexte est plus évidente que pour *Mina*, notamment grâce au nom du protagoniste. Les deux livrets ont des similitudes avec *Pâquerette*, le troisième ballet de Gautier naît de ces deux projets avortés. D'un côté *Mina* s'apparente à *Pâquerette*, Hélène Laplace-Claverie note :

Parmi ces ressemblances, on peut relever : l'intervention d'un créancier menaçant le bonheur de modestes villageois et l'amour d'un jeune couple ; le sacrifice du héros, prêt à tout pour trouver de l'argent ; l'irruption du surnaturel au sein d'une réalité bourgeoise. Les deux ballets, en outre, mettent en scène un personnage de violoniste. Or Arthur saint-Léon, pour qui fût écrit le rôle de François dans *Pâquerette*, jouait parfaitement de cet instrument ; peut-être, par conséquent, Gautier songeait-il déjà à lui en imaginant le rôle de Wilhelm dans *Mina*.<sup>404</sup>

D'un autre côté, le « scénario » est aussi lié à *Pâquerette*, « l'ébauche inspirée du roman de Goethe développe une intrigue réaliste, ponctuée de scènes d'auberge, de quiproquos libertins et autres épisodes comiques »<sup>405</sup>. En effet, Gautier crée avec *Pâquerette*, un ballet considéré comme

---

402 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 51.

403 *Id.*

404 *Ibid.*, p. 52.

405 *Id.*

réaliste, le troisième acte est une scène d'auberge, nous avons pu constater des sous-entendus grivois et certains personnages sont comiques. Finalement, ces projets dont on ne sait véritablement la cause de l'échec apportent quelque chose de nouveau au ballet suivant.

On ne sait pas plus pourquoi *La Statue amoureuse* n'est pas représenté. Hélène Laplace-Claverie évoque la « crainte d'un nouvel échec après l'insuccès de *Pâquerette*, inactivité momentanée de Fanny Cerrito, concurrence de plusieurs ballets à succès »<sup>406</sup>. Ce livret est encore une fois en lien avec l'œuvre de Gautier, il est basé sur la nouvelle *Arria Marcella*, nouvelle elle-même inspirée de *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (1837). Ce nouveau livret est dans la continuité de *Mina* par son opposition entre chrétien et païen, motif récurrent dans le microcosme romantique gautiériste. On retrouve cette opposition dans *Giselle*, avec les willis païennes et la tombe chrétienne. Dans *Mina*, c'est Hélène de Troie la païenne et l'effigie de la Vierge Marie est le symbole du christianisme. Dans *La Statue amoureuse*, ce sera la statue la païenne et le prêtre du Colisée le porteur de la religion. On retrouve aussi cette comparaison entre Fanny Elssler, la « danseuse païenne » et Marie Taglioni, la « danseuse chrétienne »<sup>407</sup>. Ce livret ressemble aux autres projets, conçu avec une intention de représentation, même si ce n'est sans doute pas sa forme définitive. Il s'appuie sur des textes de Gautier ou d'autres auteurs. On ne connaît pas précisément la cause de son échec.

*Le Mariage à Séville* est un ballet inédit pour Gautier car non pas adapté d'un texte littéraire mais d'un tableau, celui de Mariano Fortuny y Carbo intitulé *Le Mariage dans la vicaria de Madrid*. C'est vers 1870 que Gautier après plus de dix ans sans écrire de livret commence la création de celui-là. Mais le projet est abandonné pour une raison cette fois-ci bien précise, la mort de l'auteur. Ce projet qui était sans doute important pour Gautier, par l'approche picturale et par le décor du livret, a été approché trop tard par le poète. Rappelons que Gautier disait : « Un poète dictant ses idées à un peintre qui les écrivait en croquis, voilà la meilleure combinaison pour obtenir un beau scénario de ballet, chose plus rare qu'on ne pense »<sup>408</sup>. Cette idée n'est pas accomplie mais le livret du *Mariage à Séville* va dans ce sens, c'est le peintre qui souffle ses idées au poète. Gautier s'inspire aussi de son expérience de l'Espagne, mais il écrit ici une Espagne fantasmée plus que réelle. Le décor se déplace de Madrid à Séville pour plus de pittoresque, en effet, il avait trouvé la capitale madrilène trop « moderne ». On a une première histoire avec une duchesse qui se fait passer pour une camériste. Finalement, Gautier abandonne cette version et se

---

406 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 54.

407 *La Presse*, 11 septembre 1837.

408 Gautier, Théophile, *La Presse*, 20 juillet 1847 dans *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 196.

concentre sur le mariage d'une jeune fille désargentée et d'un vieux barbon, nous étudierons cette version plus avancée. Nous n'avons pas le livret entier mais nous pouvons imaginer ce qu'il sera. En peu de temps, Gautier s'est aussi lancé sur d'autres projets de livrets.

Edwin Binney<sup>409</sup> explique que Gautier reçoit une commande du ministère des Beaux-Arts qui serait un leurre pour aider financièrement Gautier mais pas « gratuitement ». Cette hypothèse explique cette commande qui ne se réalisa jamais. Gautier préféra présenter deux propositions : *Le Roi des Aulnes* et *Le Preneur de rats de Hameln*, il opta pour la seconde option. Il y a ici aussi plusieurs hypothèses tentant d'expliquer pourquoi ce ballet, sorte de parodie, détournant les codes du ballet romantique, n'a jamais vu le jour. Nous en avons vu une première, la direction de l'Opéra n'aurait jamais eu l'intention de monter le ballet. Mais le ballet aurait aussi défié la règle de bienséance en faisant danser des rats sur scène<sup>410</sup>. L'abandon du projet pourrait aussi être d'ordre économique, notamment à cause du second acte fantastique qui aurait été plus coûteux. Il aurait pu bien être d'ordre politique aussi, il aurait été mal vu que l'Opéra programme un ballet « allemand » pendant la guerre franco-allemande. En effet, *Le Preneur de rats* est tiré d'une légende allemande transcrite par les frères Grimm, *Le joueur de flûte de Hamelin*. Pourtant, cette même année 1870, le ballet *Coppélia, ou la fille aux yeux d'émail*, tiré d'un conte de l'allemand Hoffmann est programmé. Cette hypothèse est sans doute à éliminer. Nous ne saurons probablement pas pourquoi le ballet n'a jamais été monté mais ce qui importe c'est que nous pouvons toujours l'étudier, contrairement au *Roi des Aulnes*, ce livret a une forme aboutie.

*Le Roi des Aulnes* est aussi d'origine allemande, le livret est tiré de *Der Erlkönig*, un poème de Goethe, on ne pourra cacher l'admiration qu'avait Gautier pour le poète romantique. Nerval et Hugo s'intéressèrent à ce poème avant Gautier, qui en parla en 1844 dans *La Presse*, soit presque trente ans avant sa mise en livret. Le poème a été de nombreuses fois commenté et interprété que ce soit en peinture, en musique ou en littérature.

Après cette introduction aux ballets non-représentés, nous permettant de comprendre pourquoi ils n'ont pas été portés tels quels à la scène, nous pouvons observer qu'ils ont parfois été réadaptés. Par exemple, Gautier s'est inspiré de ses propres ébauches pour d'autres ballets, et *Cléopâtre* a donné une nouvelle. Aussi, nous allons pouvoir les étudier comme nous avons pu étudier les autres livrets, pour voir s'ils appartiennent au microcosme romantique et si l'adaptation chorégraphique est possible.

---

409 Binney, Edwin, *Les ballets de Théophile Gautier*, op. cit., p. 359.

410 *Ibid.*, p. 362. Notons que dans l'un des plus célèbres ballet du répertoire, les rats sont des personnages de première importance, *Casse-noisette* (1892).

## 2- Des livrets correspondant au microcosme romantique

Les livrets non représentés de Gautier appartiennent au microcosme gautiériste mais dans une moindre mesure car ils ne sont pas tous aboutis et apparaissent parfois tard dans la carrière de Gautier. Il y a des triangles amoureux mais ils ne sont pas aussi « traditionnels » que dans les livrets précédemment étudiés. La couleur locale n'est pas aussi diversifiée que dans les autres livrets, elle est très souvent germanique. Mais le fantastique/merveilleux est toujours aussi présent dans les livrets à l'exception du *Mariage à Séville*. Étudions le microcosme point par point.

- Le triangle amoureux

Le triangle amoureux s'illustre parfois dans les livrets non représentés. Dans *Une Nuit de Cléopâtre*, on pourrait imaginer que le triangle serait constitué du bon Meïamoun, de la cruelle Cléopâtre et de Marc-Antoine qui arrive tardivement. Même si la nouvelle n'est pas directement adaptable à la scène chorégraphique, on peut imaginer ce qu'il se passerait. Marc-Antoine gagnerait sans doute en importance dans le ballet. La nouvelle se finit tragiquement pour le héros, comme dans *Giselle*, le seul ballet dans lequel le couple ne finit pas ensemble. Cléopâtre est un personnage mauvais, on pourrait la rapprocher d'une Nourmahal, d'une Yamini ou d'une Hamsati, ces belles et cruelles héroïnes, prêtes à tuer pour obtenir ce qu'elles veulent. La nuit orgiaque évoque la bacchanale des wilis. Les femmes sont souvent dangereuses, mais on retrouve ce motif dans toute l'œuvre de Gautier, comme dans *La Morte amoureuse* ou *La Cafetière*. Dès le premier « livret » de Gautier, on peut imaginer un triangle amoureux.

Dans *La Statue amoureuse* aussi, il y a un triangle romantique. Konrad est un jeune artiste romantique, attiré par l'idéal. Ce sont deux femmes qui se battent pour lui, la statue, être irréel et impossible à aimer dans la même veine que *Giselle* et *la Péri*. Adeline est jolie mais pas assez parfaite pour l'artiste, elle nous fait penser à Bathilde, qui est naïve, gentille mais qui n'est pas la préférée du héros. Le jeune homme attiré par l'idéal nous évoque Achmet, désespéré par la banalité terrestre et rêvant de perfection et d'inatteignable.

*Mina* a un triangle amoureux se rapprochant de celui de *Pâquerette*. La jeune fille est identifiable à *Pâquerette*, Wilhelm serait une sorte de François et Baker, le créancier serait un second Bridoux. Les deux jeunes gens s'aiment, mais les affaires d'argent les contraignent dans leur amour. Baker, grâce à son pouvoir et à son rôle de créancier de Kampe, peut interférer dans le

couple comme Bridoux, qui grâce à son grade militaire a une certaine influence sur le couple François/Pâquerette. N'oublions pas que *Mina* est une sorte de genèse de *Pâquerette* et il est normal de retrouver ces mêmes situations.

Dans le « scénario » inspiré du roman de Goethe, il n'y a pas un mais deux triangles « amoureux ». Mais ici, il est peut-être moins question d'amour romantique que d'amour libertin. En effet, nous avons un premier triangle : Wilhelm, Mignon et la Marquise, et un second : le Marquis, Philine et la Marquise. Le couple principal est Wilhelm/Mignon, et le couple noble et officiel est : le Marquis, la Marquise. Le thème des nobles libertins s'amusant à s'éprendre de gens d'une condition inférieure est commun en littérature avec comme exemple le plus illustre, *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais (1784). *Giselle* résonne aussi, on pense au prince Albert s'éprenant de la jeune paysanne.

*Le Mariage à Séville* est dans la même veine que *Pâquerette*, mais le sujet est pris avec moins de comique. On assiste au mariage d'un vieux barbon avec une jeune fille pauvre. Le rival du vieil homme est le jeune torero Paco. Ce dernier menace Carmen de se tuer si elle ne l'aime pas, tout comme François s'est mis en fâcheuse posture quand il a surpris Pâquerette avec le maréchal des logis. On peut aussi penser à *Gemma*, amoureuse de Massimo mais convoitée par Santa Croce, plus âgé. Massimo est prêt à se battre pour la jeune fille comme Paco. Santa Croce n'est pas riche mais il est puissant par son pouvoir magnétique. Ce ballet réaliste se rapproche de *Mina*, ou *Pâquerette*.

Dans *Le Preneur de rats de Hameln*, il y a un couple de jeunes premiers, Vanda et Hermann, mais le couple est détourné. En effet, Hermann n'est pas le héros courageux auquel Gautier nous avait habitué. Vanda doute quant à la valeur d'Hermann : « Vanda semble hésiter. Hermann lui paraît en effet ridicule »<sup>411</sup>. Hermann critique la jeune fille : « un reproche de sa perfidie et de sa légèreté »<sup>412</sup>. Le preneur de rats est un rival, un ennemi. Il finit par bénir le couple car il s'est assuré « des sentiments de Vanda qui aime véritablement son amoureux de Hameln »<sup>413</sup>. Dans cette parodie de ballet romantique, on se moque des codes, notamment du triangle romantique. Le jeune couple est tourné en ridicule, on a vu assez de couples et de passion à l'Opéra.

Dans *Le Roi des Aulnes*, il ne s'agit pas non plus d'un triangle amoureux. Le jeune héros est tiraillé dans son amour certes, mais il s'agit ici, de son père et de la fille du roi des Aulnes. En effet, comme dans *La Péri*, ou dans *Le Preneur de rats*, il y a différents mondes ; celui terrestre, celui du

411 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 687.

412 *Ibid.*, p. 688.

413 *Ibid.*, p. 689.

lac. Si le jeune homme (qui n'a pas eu le temps ou l'intérêt d'être nommé) aime sa fiancée, il décevra son père et s'il reste avec son père, il ne pourra pas vivre son amour. Mais le ballet se termine bien : « apitoyé par tant d'amour, le bon roi des aulnes finissait par attirer le chevalier inconsolable dans ses États nacrés et partageait avec lui le sceptre des lacs »<sup>414</sup>. Le triangle amoureux est détourné, il a été trop étudié. Mais l'intérêt d'un héros tiraillé entre différents partis est toujours intéressant à exploiter et le suspense pour le public s'installe jusqu'au dénouement.

On retrouve le *topos* du triangle amoureux dans les jeunes livrets de Gautier : *Mina*, *La Statue amoureuse*, *Le Mariage à Séville*. Mais parfois le triangle est détourné, dans le scénario inspiré du roman de Goethe, il s'agirait plus de deux triangles libertins. Dans *Le Preneur de rats*, le couple est aussi détourné, il ne s'agit plus d'un amour romantique. Enfin, dans *Le Roi des Aulnes*, le héros est tiraillé non pas entre deux femmes mais entre son père et l'être aimé. On ne sait pas exactement comment seraient les livrets, une fois terminés mais on peut imaginer qu'ils changent. Dans le cas de *Cléopâtre*, même si la nouvelle ne montre pas clairement un triangle, on peut imaginer que le librettiste exploite ce motif.

- La couleur locale

Comme pour tous les autres livrets, les livrets qui n'ont pas été représentés, s'inscrivent dans un cadre folklorique. Bien sûr, *Cléopâtre* aurait pris l'Égypte comme cadre, avec on l'imagine comme dans *La Péri*, un décor avec des pyramides et le désert. L'Orient aurait été plus luxueux que jamais.

Dans *La Statue amoureuse*, il y a deux actes et deux pays, l'Allemagne et l'Italie. On peut lire dans la didascalie du premier acte : « le jardin de quelque résidence princière en Allemagne »<sup>415</sup>. On retrouve l'Allemagne comme dans *Giselle*, mais ici c'est un palais et non pas un village. La mention d'une belle demeure, d'un balcon et d'un orage nous fait penser à *Gemma*, qui sera le livret écrit à la suite. Le seul lexique folklorique est le nom du héros, Konrad. Le second acte se déroule à Rome, au Colisée, de nuit, cadre impressionnant pour un décor. Cet imaginaire romain entraîne, outre Vénus présente dans le premier acte : « les dieux de l'Olympe »<sup>416</sup> dont Hébé (fille de Zeus et Héra, symbole de beauté et jeunesse) présentant « sa coupe d'ambrosie »<sup>417</sup>, Doña

---

414 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 691.

415 *Ibid.*, p. 659.

416 *Ibid.*, p. 660.

417 Dans la mythologie, on considère l'ambrosie comme une substance divine, nourriture des dieux assurant leur immortalité.



Imperia<sup>418</sup>, une « bacchanale »<sup>419</sup>, « une superbe courtisane romaine »<sup>420</sup>, ainsi que « les tableaux du Titien et de Paul Véronèse représentant des nymphes, des scènes mythologique »<sup>421</sup>. La Renaissance italienne se mêle à la mythologie romaine ainsi qu'à la religion dans cette rêverie d'artiste. De plus, une scène évoque *La Péri* et le Pas de l'abeille : « à mesure que Vénus sent le jeune peintre revenir aux idées voluptueuses, elle se défait d'une pièce de son costume et finit par paraître sous son véritable aspect »<sup>422</sup>. L'Italie efface rapidement l'Allemagne pour ce jeune peintre.

*Mina* aussi est un retour en Allemagne, mais la couleur locale y est plus présente que dans *La Statue amoureuse*. La didascalie situe la scène sur « la place d'un marché d'une ville des bords du Rhin »<sup>423</sup>, Gautier précise « une architecture pittoresque »<sup>424</sup>. Les noms des personnages sont plus ou moins étrangers : Kampe, Wilhelm, Baker, le bourgmestre. Mais ce qui semble le plus allemand, est sans doute, l'aspect faustien du sabbat dans le livret, à la fin de l'acte I. Pourtant nous retrouvons des allusions à la mythologie, car comme nous l'avons vu il y a une opposition entre chrétien et païen : « portée sur une litière par des faunes et des satyres et entourée de tout le cortège des dieux et des héros mythologiques, s'avance la belle Hélène »<sup>425</sup>. Les bohémiens de la fin du livret rappellent *Yanko*. On retrouve de nombreux liens avec les autres livrets de Gautier.

Le scénario inspiré des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, se déroule encore dans le Tyrol allemand. On voit une obsession de Gautier pour le décor de ce pays, on peut penser que c'est en référence au romantisme allemand. Ici, ce n'est qu'une esquisse de livret et on ne trouve que peu de folklore ; le nom de Wilhelm revient, on trouve le Marquis de Stolberg. L'acte II comme dans *La Statue amoureuse*, évoque l'Italie, mais ce n'est pas par un décor du Colisée mais par une tapisserie dans la chambre du Marquis. De plus, il y a un « air d'Italie »<sup>426</sup> qui sera joué dans tout le ballet. Ce livret est à deux nationalités, allemande et italienne.

*Le Mariage à Séville* va rassasier les désirs de folklore de Gautier, tous les stéréotypes sont présents. Même si le livret n'est pas entièrement rédigé, on peut lire un ballet plus pittoresque qu'aucun autre. En effet, l'Espagne est un des pays que Gautier aime le plus et connaît le mieux.

---

418 Voir *La Belle Impéria* de Balzac dont l'héroïne est une courtisane romaine, considérée comme l'une des muses de la Renaissance italienne.

419 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 660.

420 *Id.*

421 *Ibid.*, p. 661.

422 *Id.*

423 *Id.*

424 *Id.*

425 *Ibid.*, p. 665.

426 *Ibid.*, p. 671.

De plus, nous avons déjà mentionné qu'il avait déplacé le décor de Madrid à Séville pour plus de folklore local. On peut lire : « Les groupes pour meubler les fonds sont pris de divers types espagnols bien caractéristiques , de tous les rangs et de toutes les origines de la race hispano- arabe »<sup>427</sup>. Il y a un torero, une mère duègne, un « Bartholo »<sup>428</sup>. Il y aurait eu de nombreuses musiques et danses traditionnelles, déjà très à la mode à l'Opéra.

*Le Preneur de rats de Hameln* est au contraire très élaboré, nous en avons sans doute une version définitive. Le cadre est encore une fois, une place allemande d'une petite ville, mais ici il est précisé que c'est au XVI<sup>e</sup> siècle. Notons que la légende évoque un fait qui daterait du XIII<sup>e</sup> siècle, léger anachronisme de Gautier qui doit préférer ce XVI<sup>e</sup> siècle. Il précise : « Au milieu de la place, puits en ferronnerie ouvragée comme celui de la place d'Anvers, surmonté d'une statuette de Thémis tenant la balance et l'épée » et la récompense de celui qui débarrassera la ville des rats se compte en « florins »<sup>429</sup>. Les noms sont allemands : Vanda, Hermann, le bourgmestre Pyrkmayr, etc. Tout comme nous avons des wilis dans *Giselle* ou des péris dans *La Péri*, dans ce livret ce sont des kobolds qui sont en action. D'après le *TLF*, un kobold est un « lutin des contes allemands, esprit familier, protecteur ou malicieux, souvent considéré comme gardien des métaux précieux de la terre ». On peut aussi noter que Gautier avait déjà mentionné les kobolds dans *Le Capitaine Fracasse* (1863). Ce livret est très marqué par la couleur allemande comme si c'était un retour à son premier ballet.

*Le Roi des Aulnes* prendrait sans doute place en Allemagne, car le texte initial est d'origine germanique. La couleur locale ne serait sans doute pas très marquée car le ballet se serait sans doute déroulé dans un décor fantastique ; premièrement dans la forêt, comme dans *Giselle*, et deuxièmement, dans le royaume des ondines.

Alors que nous avons dit précédemment qu'il y avait un décor différent dans chaque ballet représenté de Gautier, nous voyons ici, que nous pouvons relativiser nos affirmations. En effet, *Cléopâtre* et *La Péri* ont le même cadre égyptien. *Giselle*, *La Statue amoureuse*, *Mina*, *Le Preneur de rats*, ou *Le Roi des Aulnes* ont plus ou moins le même cadre allemand, même si cette Allemagne est à nuancer. *Giselle* se déroule sur les coteaux de la Thuringe, *La Statue amoureuse*, dans un château, *Mina* dans une ville au bord du Rhin, le « scénario » dans le Tyrol allemand, *Le Preneur de*

---

427 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 672.

428 Hélène Laplace-Claverie note que c'est une « allusion au personnage de Beaumarchais, qui apparaît à la fois dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Bartholo, vieux barbon installé à Séville comme médecin et qui souhaite épouser sa pupille Rosine, n'est en fait qu'un avatar du type comique du docteur dans la *commedia dell'arte* », *ibid.*, p. 916-916.

429 *ibid.*, p. 682.

rats à Hamelin et *Le Roi des Aulnes* dans un endroit fantastique, Gautier différencie plusieurs Allemagnes. De plus, d'autres décors se rejoignent, l'auberge de *Mina* fait penser à celle de *Pâquerette* ou de *Yanko*. Le château de *La Statue amoureuse*, rappelle *Gemma*. Le royaume des ondines rappelle celui des péris ou des kobolds, etc. Les décors de Gautier sont différents mais se rejoignent sous certains aspects.

- Fantastique ou merveilleux Gautier

Nous allons maintenant étudier l'aspect surnaturel des livrets. Il est difficile de dire si Gautier aurait fait de *Cléopâtre* un ballet fantastique. En effet, il n'est pas question de magie mais c'est comme si le héros Meïamoun, rêvait cette nuit orgiaque. Tout d'abord Meïamoun a du mal à croire à cette nuit accompagné de Cléopâtre : « il avait le teint ardent et lumineux d'un homme dans l'extase ou dans la vision », « Meïamoun, la tête penchée sur l'épaule de Cléopâtre, sentait sa raison lui échapper », « Meïamoun éperdu de ravissement »<sup>430</sup>. Le héros semble devenir fou ou rêver, on ne sait si cette nuit existe ou pas, définition du fantastique. Gautier nous explique : « le spectacle du monde antique est quelque chose de si écrasant, de si décourageant pour les imaginations qui se croient effrénées et les esprits qui pensent avoir atteint aux dernières limites de la magnificence féerique »<sup>431</sup>. Le lecteur/spectateur ne croit pas cette histoire car il n'a pas assez d'imagination et pense ces faits invraisemblables, alors qu'ils sont vrais. On balance entre le réel et le surnaturel. Chorégraphiquement, la nuit ressemblera à une bacchanale orientale.

*La Statue amoureuse* est aussi fantastique, mais le doute est ici moins permis. Une statue prend vie, nous revivons le mythe de Pygmalion et Galathée, *topos* de la littérature et des ballets, comme nous le verrons dans *Coppélia*. La scène de la fin est aussi une immense bacchanale. Il y a une approche mystique du fantastique, avec le combat entre la statue et le prêtre.

Dans *Mina*, le début semble être réaliste mais la rencontre de Wilhelm avec les quatre inconnus et ce qui en découle est merveilleux. Wilhelm ne s'étonne pas que « les inconnus et leurs quatre bâtons se transforment entre leurs mains en quatre violons [...] et ces quatre violons rapprochés ne forment qu'un instrument »<sup>432</sup>. Gautier parle de « sabbat féerique »<sup>433</sup>. Le merveilleux est à l'œuvre. Mina voit apparaître un fantôme qui va s'évanouir grâce à la statue de la

---

430 Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles I*, op. cit., p. 769-771.

431 *Ibid.*, p. 767.

432 Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 664.

433 *Ibid.*, p. 665.

Vierge. Le talisman a aussi un rôle magique, il permet d'être aimé mais pas d'aimer. La religion est présente dans le livret par cet aspect faustien, il faut refuser le pacte du diable. Pourtant *Mina* se termine bien, Wilhelm offre la chaîne à l'avare qui en mourra : « aussitôt la chaîne se change en nœud coulant. On saisit la corde et on l'entraîne en tourbillonnant vers le fleuve »<sup>434</sup>. Le merveilleux est ici mystique.

Le « scénario » comprend moins d'éléments fantastiques. On retrouve pourtant le motif du déguisement que nous avons déjà noté dans les ballets représentés et que nous pouvons aussi retrouver dans *La Statue amoureuse* (Venus prenant les habits de Doña Imperia). Ici, Mignon prend les habits de femme de chambre pour avoir les faveurs de Wilhelm. Mais elle se fait reconnaître, comme Albert, Pâquerette et les autres personnages travestis. C'est à la fin que « Mignon aperçoit par une espèce de mirage fantastique une vue d'Italie inondée de lumière »<sup>435</sup>. C'est la musique italienne, *leitmotiv* du ballet, qui fera apparaître cette vision.

*Le Mariage à Séville* ne porte pas d'éléments fantastiques ou merveilleux, c'est un ballet plus réaliste comme *Pâquerette*. Le livret n'étant pas terminé, nous ne pouvons pas savoir si nous aurions trouvé le thème du déguisement, du rêve ou même une parenthèse romantique. Mais on peut en douter, en effet, après *Sacountalâ*, Gautier est moins fantastique. *Le Mariage* est réaliste mais *Le Preneur de rats* est fantastique car il se permet de détourner les codes.

On peut voir *Le Preneur de rats* comme satyrique. Gautier a écrit des ballets romantiques, mais à la fin de sa vie, il prend ses distances. La légende du joueur de flûte nous entraîne dans un récit merveilleux, les villageois ne s'étonnent pas que le musicien magique ait réussi ce tour de force. Le joueur de flûte est caractérisé de « magicien »<sup>436</sup> et de « sorcier »<sup>437</sup>. Gautier ne se moque pas de lui mais des villageois qui agissent comme des bourgeois. Ils ont menti en gardant l'argent et maintenant, les événements les dépassent. Le Pays vert est un *ailleurs* merveilleux, le puits en est la frontière. Il y a des nymphes avec des ailes comme nous avons les wilis, les péris, les ondines dans *Le Roi des Aulnes*, créatures romantiques. Ce ne sont pas les nymphes qui sont moquées mais les villageoises. Le royaume peut changer en fonction des volontés du preneur de rats et de Vanda. Est-ce que ce Pays vert aurait pu être traité de la même façon dans *Le Roi des Aulnes* ?

Peut-être que la volonté de Gautier dans cet autre livret, tiré d'une légende et dans lequel

---

434 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 670.

435 *Ibid.*, p. 672.

436 *Ibid.*, p. 684.

437 *Ibid.*, p. 688.

deux royaumes se distinguent était de traiter cette légende de manière ironique. Dans tous les cas, l'esquisse du ballet ne permet pas d'affirmer cette hypothèse. Nous pouvons juste affirmer qu'il y a bien des éléments fantastiques dans ce ballet. L'ondine est comme une sirène attirant le fils du chevalier. On retrouve la femme irréelle, aimée, obsession de Gautier. Le livret se termine bien, le jeune homme peut aimer son ondine comme dans *La Péri* et n'a pas à choisir entre la mort et l'amour comme dans *Giselle*.

Gautier se sert toujours du surnaturel dans ses livrets à l'exception du *Mariage à Séville* qui est une vraie peinture de mœurs, mais comme le livret n'est pas fini nous ne pouvons pas savoir ce que Gautier nous aurait réservé. Il y a souvent l'apparition d'une femme irréelle : *Cléopâtre*, *La Statue amoureuse*, Hélène de Troie, les nymphes du Pays vert ou la fille du Roi des Aulnes. Le thème du rêve peut être aussi exploité. Dans *Cléopâtre*, la nuit de Meïamoun est un rêve éveillé, dans *La Statue amoureuse*, la bacchanale est un rêve d'artiste, on peut penser que Wilhelm rêve des quatre inconnus, et que Mignon rêve d'Italie. Mais Gautier à la fin de sa carrière de librettiste prend ses distances avec le surnaturel, et compose *Le Preneur de rats de Hameln* et *La Mariage à Séville*.

### 3- Des livrets prêts à être chorégraphiés

L'intérêt de posséder des livrets qui n'ont pas pu aboutir, soit par le refus de l'Opéra, soit parce que Gautier n'a pas pu les achever, est de pouvoir étudier comment ils ont été écrits. Ils sont directement rédigés pour être dansés. Dans tous ces livrets, des passages de danse sont lisibles, même dans la nouvelle *Une Nuit de Cléopâtre*. Dans cette nouvelle, la nuit orgiaque est propice à la danse, avec notamment des accents orientaux. On peut citer des extraits de la nouvelle :

Vers la fin du repas, des nains bossus et des morions exécutèrent des danses et des combats grotesques ; puis des jeunes filles égyptiennes et grecques, représentant les heures noires et blanches, dansèrent sur le mode ionien une danse voluptueuse avec une perfection inimitable. Cléopâtre [...] se mit à danser devant Meïamoun éperdu de ravissement. Ses beaux bras arrondis comme les anses d'un vase de marbre, secouaient au-dessus de sa tête des grappes de notes étincelantes, et ses crotales babillaient avec une volubilité toujours croissante. Debout sur la pointe vermeille de ses petits pieds, elle avançait rapidement et venait effleurer d'un baiser le front de Meïamoun, puis elle recommençait son manège et voltigeait autour de

lui, tantôt se cambrant en arrière, la tête renversée, l'œil demi-clos, les bras pâmés et morts, les cheveux débouclés et pendants comme une bacchante du mont Ménale agitée par son dieu ; tantôt leste, vive, rieuse, papillonnante, infatigable et plus capricieuse en ses méandres que l'abeille qui butine.<sup>438</sup>

Ce passage nous rappelle le Pas de l'abeille de *La Péri*. On pourra aussi imaginer un ensorcelant pas de deux de Cléopâtre et Meïamoun. Passons aux textes qui ont pour vocation de devenir des livrets et en prennent la forme.

Dans *La Statue amoureuse*, Gautier mentionne sans préciser une « danse bacchanale », il aurait sans doute voulu la préciser plus tard, peut-être selon la volonté du chorégraphe. La fête dans le palais est aussi une occasion de danser. On imagine les personnages descendant des tableaux, comme dans *Omphale*, ou *Gemma* et se mettre à danser un bal fantasmagorique.

On retrouve dans *Mina*, le motif de la jeune fille qui ne résiste pas à la danse déjà relevé dans *Giselle* : « Mina cède après quelque résistance et se mêle nonchalamment à la danse »<sup>439</sup>. Ce passage est suivi des remontrances du père de la jeune fille comme dans *Pâquerette* et *Giselle*. Par la suite, il y a un « sabbat féerique »<sup>440</sup> dont Wilhelm est le violoniste. Le sabbat va *crescendo* : « puis la fête s'anime et au menuet succèdent bientôt les danses les plus folles et les plus voluptueuses »<sup>441</sup>. On pense aux wilis et Hilarion quand : « ces danses se résument enfin dans une farandole tellement effrénée que Wilhelm tombe évanoui »<sup>442</sup>. Comme pour les wilis, le sabbat se termine quand le jour apparaît. On lit un pas de deux entre Wilhelm et Mina : « les amoureux se fuient et se rapprochent. Ils s'enlacent. Valse passionnée »<sup>443</sup>. La valse est régulièrement interrompue par des passages de pantomime. Les fiançailles et le mariage du couple sont fêtés par tout le peuple et l'arrivée des bohémiens, on imagine un tableau se terminant avec le corps de ballet.

Dans le scénario inspiré de Goethe, des passages de danses sont mentionnés. Il y a la Danse des Œufs, Hélène Laplace-Claverie note que c'est la « spécialité » de Mignon dans le roman. Rappelons que cette danse était exécutée par Yamini dans *Yanko*. Gautier même s'il ne détaille pas la danse ou le pas, en fait souvent mention. Il y a un pas de deux dans le noir entre Wilhelm et

---

438 Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles, I, op. cit.*, p. 770-771.

439 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 662.

440 *Ibid.*, p. 665.

441 *Id.*

442 *Ibid.*, p. 666.

443 *Ibid.*, p. 667.

Mignon, comme entre Pâquerette et Bridoux. Le tableau final, comme dans *Mina*, est une grande scène de liesse et de danse.

Dans *Le Mariage à Séville*, il y a certainement une grande scène de bal pour la noce. On attend de ce ballet des danses folkloriques, cachucha, fandango, etc. On oppose la famille du marié et celle de la mariée: « mais en gens de qualité, le menuet seulement et des pas nobles, en opposition avec la danse nationale et vulgaire des invités de la *tía* Aldonza »<sup>444</sup>. La danse folklorique est vue comme populaire alors que les danses françaises sont plus « nobles ».

Le livret du *Preneur de rats de Hameln* pose le problème des rats. C'est la danseuse qui par sa danse et la pantomime fera comprendre qu'il y en a :

Il n'est pas besoin de montrer un rat imité par des moyens mécaniques ; au moyen d'une pantomime ingénieuse et qui peut donner lieu à des poses et à des gestes chorégraphiques nouveaux, la danseuse peut faire deviner la présence et les attaques de l'animal. Le pas peut prétexter des parcours rapides, des sauts, des déplacements brusques, favorables à la danse.

445

Gautier est plus précis que dans les autres livrets quant aux pas demandés. Sans doute, se justifie-t-il du fait d'avoir choisi des rats peu commodes à représenter. Hélène Laplace-Claverie note que le livret a été dicté à Bergerat et à Maurice Dreyfous car il était trop faible pour l'écrire. Elle émet l'hypothèse que cet extrait pourrait être un commentaire oral. On note la présence de pas de deux entre Vanda et Hermann. Il y aura aussi un pas intéressant quand le preneur de rats fera danser les jeunes filles pour les entraîner vers le puits. Ce thème nous rappelle *Giselle*, quand les villageois égarés dans la forêt ne peuvent s'empêcher de danser avec les willis. Dans le second acte, Gautier évoque le « corps de ballet » et une « coryphée »<sup>446</sup>, termes désignant la hiérarchie de l'Opéra. Plus tard, on a une danse entre le preneur de rats, Vanda, les jeunes filles, les nymphes et les kobolds : « Le preneur de rats [...] saisit par la taille Vanda et commence avec elle une valse infernale et fantastique, qui serpente à travers les danses »<sup>447</sup>. Encore une fois, le ballet se termine dans la joie générale avec un mariage, entraînant une danse de groupe.

Même dans l'esquisse du *Roi des Aulnes*, on peut lire des passages de danse : « l'enfant

---

444 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 674.

445 *Ibid.*, p. 682.

446 *Ibid.*, p. 687.

447 *Id.*

voyait danser l'ondine amoureuse », « pas de deux tournoyant et voluptueux »<sup>448</sup>. Gautier s'exclame : « Mais quelle mise en scène pour l'opéra, et quel thème pour un compositeur ! Toutes les variétés de danses entraînent naturellement dans ce cadre magnifique »<sup>449</sup>. Gautier doit penser à adapter la ballade de Goethe en ballet et il insère des passages dès l'esquisse du livret.

Comme dans les livrets représentés, la danse est importante. Il y a des passages aménagés exprès pour la chorégraphie même si la pantomime est aussi très présente. Certains pas se répondent, la danse pour séduire Meïamoun dans *Cléopâtre* rappelle le Pas de l'abeille. La bacchanale dans *La Statue amoureuse* ressemble au sabbat fantastique de *Mina* ou celui de *Giselle*. Les grandes fêtes sont l'occasion de grandes danses générales, les noces en particulier allient l'amour d'un jeune couple et l'amour de la danse. On trouve ces mariages dans de nombreux ballets : *Gemma*, *Mina*, *Le Mariage à Séville*, *Le Roi des Aulnes*, etc. Les danses folkloriques sont encore présentes, comme on le voit dans le « scénario » avec la danse des œufs, ou dans le *Mariage à Séville*, avec les pas « nobles » et les pas « vulgaires », plus pittoresques. Il aurait été intéressant si les livrets avaient abouti de voir l'évolution des livrets avec les demandes des chorégraphes et autres collaborateurs du ballet.

Les livrets non représentés ne sont pas dans leur version finale. *Mina* et *Le Preneur de rats de Hameln* sont aboutis mais les autres ne sont que des esquisses. Pourtant, en les lisant, on peut déjà en tirer quelques conclusions. Ces ballets refusés par l'Opéra ou que Gautier a abandonné participent au microcosme gautiériste. On peut en faire une approche romantique mais le poète prend de plus en plus de distance avec le ballet romantique. Même avec ces esquisses, les livrets se répondent sans cesse, les situations amoureuses sont comparables, les personnages même secondaires ont de nombreux points communs, et les décors se ressemblent. Ces livrets sont de la « littérature de jambes » comme nous avons pu le voir, grâce à la présence de passages de danse. Même dans la nouvelle, nous retrouvons des passages dansés. Les études sur les comptes rendus de ballets vont nous aider à apporter une autre perspective aux livrets.

---

448 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 690.

449 *Id.*



## **Chapitre 2 : La réception des livrets par le public et la critique**

Les livrets proposés et acceptés sont représentés à l'Opéra ou au théâtre de la Porte Saint-Martin entre 1841 et 1858. Il est intéressant de voir comment le public et la critique reçoit les ballets. On peut voir le goût du public par le nombre de représentations données. Si la presse appuie le ballet tant mieux, mais le plus important est que le public vienne. Les critiques sont des spécialistes et leur compte rendu ne reflète pas forcément ce qu'a vu un public moins aguerri. Bien sûr, *Giselle* est le ballet qui a eu le plus de succès et c'est le seul ballet de Gautier qui est encore représenté de nos jours. *La Péri* du temps de Gautier a été très repris, une cinquantaine de fois, mais aujourd'hui la chorégraphie a disparu. *Pâquerette* et *Gemma* ne rencontrèrent pas le même sort que les deux premiers ballets. Gautier défend ses ballets tout en se justifiant comme « étranger à son œuvre »<sup>450</sup>. Ces deux ballets écrits pour Fanny Cerrito étaient trop longs. Concernant *Yanko*, qui ne resta que très peu de temps à l'affiche, nous ne possédons pas de chronique de Gautier. Hélène Laplace-Claverie explique que :

L'accueil réservé au spectacle [...] fut plutôt favorable. [...]. On peut dès lors se demander pourquoi *Yanko le bandit* ne connut que vingt-deux représentations. Selon Edwin Binney, ce demi-échec incombe au drame de Mallefille qui complétait le programme. On sait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, que ce soit sur la scène de l'Opéra ou dans le théâtre de boulevard, aucun ballet ne pouvait constituer à lui seul la matière d'une représentation. Et dans ce contexte, le sort de *Yanko* était lié au sort du drame sinistre qui l'accompagnait, si bien que le destin du ballet fut très vite scellé.<sup>451</sup>

*Sacountalâ* n'eut pas plus de succès, il y eut vingt-quatre représentations alors que le ballet était annoncé comme un des grands succès de l'époque. La situation de Gautier est singulière, en effet, le poète doit se critiquer lui-même et les autres chroniqueurs doivent faire la critique d'un des leurs. Ils ont un *a priori* en allant voir la pièce qu'il soit positif, parce qu'ils aiment l'auteur, ou négatif car c'est un concurrent. Regardons de plus près ce que disent Gautier et ses collègues des représentations des ballets.

---

450 *Le Moniteur universel*, 19 juillet 1858.

451 Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 59.

Gautier dans ses chroniques décrit surtout l'argument du ballet, que nous connaissons, les danseuses, costumes, décors pour donner à voir aux provinciaux ce à quoi ils n'ont pas l'occasion d'assister. Pour *Giselle*, c'est sous la forme d'une lettre à Henri Heine que Gautier décrit la première du ballet. Tout d'abord le nouveau librettiste explique le processus de création du livret et du ballet et explique : « le directeur et le public n'ont pas fait la moindre objection voltairienne. Les Willis ont tout d'abord reçu le droit de cité dans la très peu fantastique rue Lepelletier. Les quelques lignes où vous parlez d'elles, placées en tête du livret, leur ont servi de passeport »<sup>452</sup>. Gautier explique que citer Heine en début de livret, a servi à ce qu'on comprenne la tradition des wilis que la direction du théâtre et le public ne connaissaient pas encore. Il oppose le fantastique des wilis et le monde réel de l'Opéra. Il chante les louanges de Carlotta qui a conquis le public parisien :

La Carlotta a été rappelée au bruit des applaudissement de la salle entière. Ainsi vos Willis allemandes ont parfaitement réussies à l'Opéra français. Les journaux ont dû vous l'apprendre. Je vous en aurais informé plus tôt si j'avais su votre adresse ; mais ne la connaissant pas, je prends la liberté de vous écrire dans *La Presse*, qui vous parviendra sans doute, cette lettre en manière de feuilleton.<sup>453</sup>

Pour Gautier, la première a été un succès, notamment grâce à la danseuse, sa protégée et son sujet, les wilis allemandes. Mais ne croyons pas Gautier sur parole qui fait passer sa lettre à Heine à Caunterets par l'intermédiaire du journal car il n'aurait pas l'adresse de son ami. Le librettiste fait allusion aux bonnes critiques des journaux mais nous pouvons aussi en trouver des moins bonnes. C'est Serge Lifar qui cite *Le Courrier des théâtres* pendant plusieurs jours, le 4 juillet : « La grande affaire d'aujourd'hui, la seule dont on puisse s'occuper aussitôt le coucher du soleil, c'est la représentation du nouveau ballet de l'Opéra, de cette *Giselle*, pour qui Paris se déclare à l'unanimité. Le reste des occupations n'est qu'un prétexte pour faire attendre patiemment huit heures du soir », le 8 juillet : « Une personne de plus n'aurait pas pu trouver place, hier, dans la salle de l'Opéra. La vogue s'est emparée de *la Carlotta-Giselle*, c'était un succès, c'est un délire », le 10 juillet : « Malgré le fameux progrès qui nous a ôté, sans rien mettre à sa place, le siècle revient à la mythologie et Terpsichore ressuscite » et enfin le 20 juillet : « Il n'y avait que cinq jours que

452 *La Presse*, 5 juillet 1841.

453 *Id.*

*Giselle* était absente de l'Opéra, et il semblait au public d'hier qu'il y eût cinq mois »<sup>454</sup>. Toutes ces critiques sont bien élogieuses, *Le Courier des théâtres* va dans le sens de Gautier et visiblement *Giselle* reçoit un immense succès de la part du public. Lifar soutient que *Le Moniteur des théâtres* et *Le Journal des débats* vont dans le même sens, même si ce dernier écrit : « c'est M. de Saint- Georges qui a attaché le fil, grâce auquel M. Théophile Gautier ne s'est pas égaré dans ce labyrinthe enchanté de verdure, de gaze, de sourires, de gambades, de fleurs, d'épaules nues, d'aurore naissante, de crépuscule flamboyant, de poésie, de rêverie, de passions, de musique et d'amour ». D'autres journaux reprochent au ballet de s'être trop inspiré de *La Sylphide* et de *La Fille du Danube* pour le fantastique, de *Nathalie ou la laitière suisse* pour le « ballet paysan », de *La Tarentule* pour la « danse jusqu'à la mort » ou encore de *Nina ou la folle par amour* pour la « danse de la folie ». De plus, Wagner aurait trouvé trop funèbre d'associer cette légende morbide et la sensualité de la danse parisienne ; les Français n'auraient pas compris la tradition allemande. Il considère la danse comme un art trop frivole. Mais mis à part ces quelques critiques éparses, le premier ballet de Gautier est un triomphe, triomphe dû au livret certes, mais aussi à la danseuse, à la partition, au décor, etc. *Giselle* donna son nom à une étoffe et à une création florale. Le ballet fut représenté en province, et à l'étranger avant de quitter l'affiche en 1868. La critique permet de faire une bonne ou une mauvaise publicité au ballet.

Gautier reprend la technique de la lettre personnelle publiée dans le journal pour décrire la première de *La Péri*. Cette fois, il écrit à son ami Gérard de Nerval au Caire. Il affirme pouvoir en parler « avec éloges comme d'une chose qui [lui] est totalement étrangère »<sup>455</sup>. Il surenchérit pour se justifier :

Si mon nom ne figurait pas sur l'affiche, quels éloges je te ferais de cette charmante Carlotta! J'ai vraiment regret d'avoir fourni quelques lignes de programme qui m'empêchent d'en parler à ma fantaisie ; ma position est embarrassante. Si tu étais là tu m'épargnerais cette peine ; mais je ne peux pas aller prendre un feuilletoniste au coin pour faire cette besogne. Je suis obligé de me critiquer moi-même, et j'avoue que si je me disais la moindre chose désagréable, je m'en demanderais raison sur-le-champ.<sup>456</sup>

---

454 Lifar, Serge, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, op. cit., p. 101-102.

455 *La Presse*, 25 juillet 1843.

456 *Id.*

Il diminue son rôle dans la création de *La Péri* et met en scène sa fonction de critique. Edwin Binney explique que le ballet « eut sept représentations consécutives, ce qui ne s'était vu pour aucun ballet de cette époque, pas même *La Sylphide* ou *Giselle* »<sup>457</sup>. Hélène Laplace-Claverie écrit que : « la qualité des décors, de la musique fut soulignée par la critique. Et sur le plan chorégraphique, on retint l'impressionnant *Pas du Songe* »<sup>458</sup>. En effet, Gautier relève ce pas dans sa chronique :

Le pas du songe a été, pour Carlotta, un véritable triomphe; lorsqu'elle paraît dans cette auréole lumineuse avec son sourire d'enfant, son œil étonné et ravi, ses poses d'oiseau qui tâche de prendre terre et que ses ailes emportent malgré lui, des bravos unanimes éclatent dans tous les coins de salle ! [...] Il y a dans ce pas un certain saut qui sera bientôt aussi célèbre que le saut du Niagara. Le public l'attend avec une curiosité pleine de frémissement.<sup>459</sup>

Son partenaire, Lucien Petipa, est aussi acclamé :

Malgré la défaveur quelquefois injuste qui s'attache aujourd'hui aux danseurs, est-il parfaitement accueilli du public. [...] aussi son succès a-t-il été complet et il peut s'attribuer une part des applaudissements soulevés par cet admirable pas de deux, qui dès à présent prend place à côté de la *Favorite* et du pas de *Giselle*.<sup>460</sup>

Le ballet eut du succès mais on reprocha à Gautier la ressemblance entre son premier livret et le deuxième. On lui reprocha aussi d'avoir copié *Le Dieu et la Bayadère* (1830), *La Révolte au Sérail* (1833), *Le Diable amoureux* (1840) et *La Sylphide* (1832). C'est Edwin Binney qui rapporte que *L'Écho français* du 19 juillet 1843, reproche à Gautier de faire de « grandes économies d'imagination ». Le succès fut grand, *La Péri* eut droit à une parodie, mais court, il ne resta que dix ans à l'affiche. Ce ballet fut un des succès de l'époque et son nom est régulièrement cité quand on parle de ballet romantique, pourtant aujourd'hui le ballet a disparu.

D'après la critique de *Pâquerette* dans *La Presse*, Gautier justifie certains problèmes que pose le livret et qu'on lui a reproché. Gautier affirme le succès du ballet :

---

457 Binney, Edwin, *op. cit.*, p. 117.

458 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 49.

459 *La Presse*, 25 juillet 1848.

460 *Id.*

Tous les pas de Cerrito et de Saint Léon – nous le disons sans rougir – ont été accueillis par des bravos enthousiastes. [...] Quant aux pas, il nous suffira de dire que Saint-Léon a été rappelé deux fois dans la soirée, avec Cerrito. Le succès a été complet.<sup>461</sup>

On lui a reproché la fin du ballet qui se déplace de France en Hongrie :

Pourquoi en Hongrie ? Il nous semble avoir donné de cela dans le livret deux ou trois raisons qui ne sont pas trop bonnes ; mais quand on a vu ce pas étincelant comme une valse de libellule sous un rayon de soleil, qui peut dire que nous ayons eu tort de suivre Cerrito jusqu'à une ville d'une orthographe difficile [Ujhaz] et qui n'existe peut-être pas plus que les ports de mer de Bohême dont parle Shakespeare : elle nous aurait demandé Lima ou Tombouctou que nous lui aurions accordé le site de son pas.<sup>462</sup>

Gautier a cédé aux caprices de Cerrito et c'est aussi ce qu'on lui reprochera dans *Gemma*. L'intermède romantique pose aussi problème : « Il y a aussi un rêve qui n'est peut-être pas trop logique ; mais il n'est pas plus mal amené que les songes des tragédies couronnées par l'Institut »<sup>463</sup>. Gautier critique l'académisme de la critique. Le mélange des genres a rebuté le public déjà fatigué par la longueur du ballet. En effet, *Pâquerette* est composé de trois actes et Saint-Léon a ajouté des passages pour faire briller Fanny Cerrito, ce qui allongeait le livret. *Pâquerette* est différemment reçu dans les comptes rendus de Gautier et dans ceux de ses confrères. Cet exemple illustre le double jeu auquel doit se soumettre Gautier, qui au lieu de faire une critique objective du spectacle essaie plutôt de justifier ses choix. Le ballet suivant fut également un échec.

À la réception du ballet de *Gemma*, la direction de l'Opéra a changé le somptueux décor du XVIII<sup>e</sup> siècle en gothique XVII<sup>e</sup> pour réutiliser des costumes déjà conçus pour une autre production. Bien sûr, ce changement ne perturbe pas beaucoup l'action mais le ballet en sera peut-être moins beau. De plus, Gautier a travaillé avec le chorégraphe qu'il a trouvé en la personne de Fanny Cerrito. Cette dernière a conçu le ballet non pas pour un ensemble mais pour se mettre en valeur. Elle a apporté des modifications pour arranger sa chorégraphie, ce qui n'a pas arrangé l'action de

<sup>461</sup> *La Presse*, 20 janvier 1851.

<sup>462</sup> *Id.*

<sup>463</sup> *Id.*

Gautier. Nous verrons que le public a apprécié la première mais que la critique a reproché : la longueur du ballet, la musique de Niccolò Gabrielli dont c'était une première à l'Opéra, et le manque de cohérence de l'action. Il n'y eut que sept représentations malgré l'enthousiasme d'un public ésotérique. Étudions ce que dit Gautier de la réception de son propre ballet : « les applaudissements prodigués à la Cerrito », « les applaudissements, les rappels, les pluies de bouquets et les couronnes ne lui ont pas manqué », « le pas de deux entre M. Bauchet et Mlle Louise Taglioni, a excité un véritable enthousiasme », « notre collaborateur, le comte Gabrielli, qui peut revendiquer une bonne part du succès »<sup>464</sup>. Gautier raconte le succès de la première et défend Cerrito, le comte et autres collaborateurs du ballet. Il minimise son rôle pour mieux défendre le spectacle :

Le libretto d'un ballet est comme une toile sur laquelle le chorégraphe peint un tableau, et nous pouvons parler de *Gemma* aussi librement que Desforges, le marchand de couleurs, parlerait d'un tableau de Couture ou de Müller dont il aurait fourni le châssis.<sup>465</sup>

Gautier ne semble-t-il pas deviner que le ballet ne sera pas un succès ou bien essaie-t-il de le défendre dans la presse pour attirer les spectateurs, vrais juges du succès ou insuccès d'un spectacle. *Le Ménestrel* du 4 juin 1854, lie *Gemma* avec d'autres ballets ou opéras : *Griseldis* ou *Les cinq sens* (1848), *La Moissonneuse* (1853). La revue précise que Gautier et Cerrito se sont entraînés préalablement au mesmérisme. *Le Ménestrel* ne nie pas le succès auprès du public :

Cette rentrée de Cerrito marquera parmi les plus brillantes. [...] Aussi les bravos n'avaient-ils pas de fin, et les bouquets tombaient des loges, et des frises, et du cintre, comme une véritable averse du ciel. On en riait même dans toute la salle, tant la pluie était serrée, tant la scène était jonchée de fleurs. Cerrito dansait véritablement sur un lit de roses, ce qui fait un fort mauvais plancher chorégraphique. [...] M<sup>lle</sup> Taglioni, surtout, a enlevé tous les suffrages, elle a eu sa part de bouquets. La mise en scène est très brillante, mais en fait de décors, il n'y a de remarquable que celui du dernier tableau, aussi le public lui a-t-il fait un excellent accueil.

466

---

464 *La Presse*, 13 juin 1854.

465 *Id.*

466 *Le Ménestrel*, 4 juin 1854.

Mais le journal critique aussi la musique :

Quant à la musique, elle est écrite d'un style facile, trop facile peut-être. C'est le produit d'une plume qui écrit une partition de ballet entre chaque repas.[...] à chaque motif on est tenté de fredonner comme Georges d'Avenel dans *La Dame blanche* « Où donc ai-je entendu cet air ?... ». <sup>467</sup>

*Gemma* prouve qu'il ne suffit pas d'une bonne première pour rester à l'affiche alors que le livret de Gautier n'était pas mauvais. Les collaborations qu'il a pu avoir, ont pu le servir, notamment celle avec Vernoy de Saint-Georges, mais celle avec Fanny Cerrito lui aura desservi.

*Yanko-le-bandit* est représenté au théâtre de la Porte Saint-Martin, deuxième scène de ballet parisienne même si moins prestigieuse que l'Opéra. Comme nous avons vu le ballet eut du succès mais la pièce qui l'accompagnait, beaucoup moins. Gautier n'écrit pas de chronique de ce ballet alors qu'il écrit celle de la pièce des *Mères repenties*, le 19 avril 1858 dans *Le Moniteur universel*. C'est Fiorentino qui écrira le compte rendu de *Yanko* le 25 avril. Le « Bulletin des spectacles » dans *Le Moniteur universel* du 22 avril 1858 présente le ballet ainsi :

Ce soir, *Yanko le bandit*, ballet en deux actes de M. Théophile Gautier destiné à accompagner le drame si pathétique de M. Félicien Mallefille, *Les Mères repenties*. Cette œuvre originale, dont M. Deldevez a écrit la musique, servira aux débuts de Mlle Guichard [...] M. Valerio le peintre touriste, à qui l'on doit la connaissance des tribus pittoresques du Danube, a dessiné les costumes de ce tableau chorégraphique et les a fait exécuter sous ses yeux. <sup>468</sup>

*L'Entracte* du 24 avril 1858 parle d'une « salle pleine » et dans le *Journal des débats* du 3 mai 1858, Jules Janin compare la scène de la Porte Saint-Martin avec celle de l'Opéra. *La Presse* du 26 avril 1858 écrit : « Tous les soirs, salle comble avec les *Mères repenties* et *Yanko le Bandit*, grâce au talent réuni de [...] Mmes Guichard et Battaglini dans le ballet » <sup>469</sup>. *Le Ménestrel* du 2 mai présente *Yanko* comme :

---

467 *Le Ménestrel*, 4 juin 1854.

468 *Le Moniteur universel*, « Bulletin des spectacles », 22 avril 1858.

469 *La Presse*, 26 avril 1858.

Mis agréablement en musique par M. Deldevez. Les costumes très frais et très pittoresques, les divertissements habilement réglés, et le cœur de ballet manœuvre vaillamment. Deux danseuses, M<sup>mes</sup> Guichard et Cavalier-Battalini luttent de pointe et de *ballon* dans le deux rôles principaux.<sup>470</sup>

*Le Figaro* du 29 avril 1858 développe plus son propos et n'épargne pas le ballet : « J'avais un arriéré à payer à la Porte Saint-Martin, et sans le ballet de M. Théophile Gautier, je risquais fort de ne m'acquitter jamais »<sup>471</sup>. Le critique se moque de la pièce et écrit que les autres critiques en font autant, « la presse unanime, a fait justice ». Il préfère le ballet de Gautier mais dit que :

Ballet est peut-être un peu ambitieux, et c'est divertissement qu'il faudrait dire. Je ne sais pas trop ce que l'on y joue et même si l'on y joue quelque chose ; mais je répond qu'on y danse beaucoup et très agréablement, et sur des airs nouveaux de M. Deldevez, qui pourraient être plus neufs.<sup>472</sup>

B. Jouvin complimentera tour à tour les Vassilia, Yamini et hôtelière. On peut ainsi dire que *Yanko* a eu non pas un triomphe mais un léger succès, malheureusement avorté à cause du drame de Mallefille. Il aurait été intéressant de voir ce que Gautier en aurait dit. Ici nous ne pouvons pas comparer ce que pense le librettiste/chroniqueur et les autres critiques.

*Sacountalâ* n'est pas un sujet facile pour un ballet. En effet, le public français, même s'il est friand d'orientalisme, ne connaît que très peu la littérature indienne et sans doute pas du tout le drame de Kalidasâ. Gautier a dû expliquer l'histoire et l'adapter à la scène chorégraphique pour que le ballet ne soit pas trop long, compréhensible et dansant. Dans *Le Moniteur universel* du 19 juillet 1858, le poète explique :

L'idée première d'un ballet ne nous appartient pas. Nous avons emprunté à l'admirable poème dramatique de Kalidasâ, un contemporain de Virgile<sup>473</sup> qui florissait à la cour de Wicramaditya, l'Auguste de l'Inde, la fable très peu compliquée de notre ballet, n'ajoutant que les scènes nécessaires pour rendre visible ce qui était en récit dans la pièce, ne retranchant que les

---

470 *Le Ménestrel*, 2 mai 1858.

471 *Le Figaro*, 29 avril 1858.

472 *Id.*

473 Cette information est fautive, car le poète indien vécut au V<sup>e</sup> siècle et le poète latin, au I<sup>er</sup> siècle.



voyages mythologiques du roi à la recherche de Sacountalâ perdue, voyages qui débordaient du cadre ordinaire de deux actes.<sup>474</sup>

Gautier rédige lui-même la chronique de *Sacountalâ* pour remplacer son collègue Fiorentino, absent. Il explique que : « l'auteur d'un livret de ballet est presque étranger à son œuvre », « ceci dit nous pouvons nous asseoir comme le premier spectateur venu dans notre salle d'orchestre »<sup>475</sup>. Dans cette chronique, nous apprenons que le budget était faramineux pour cette nouvelle production. Gautier écrit : « il faudrait un dénombrement plus long que ceux d'Homère » pour passer en revue l'ensemble de cette « armée chorégraphique »<sup>476</sup>. Hélène Laplace-Claverie ajoute que :

Il faut dire que l'Opéra ne recula devant aucune dépense pour donner à la mise en scène le luxe nécessaire : là où Gautier s'était contenté de descriptions floues, de didascalies allusives, on n'hésita pas à orchestrer de grandioses mouvements de foule, mobilisant plus de trois cents danseurs et figurants, sans parler de huit chevaux qui devaient agrémenter l'escorte royale.<sup>477</sup>

L'Opéra a eu raison de miser sur cette production, car le ballet remporta un grand succès, malgré quelques railleries notamment de la part de Jules Janin qui ironisa « Gautierhabhârata ». *Le Figaro* critiqua les noms « aussi hérissés de difficultés et de consonnes que la forêt sacrée qui borde le Malini est couverte d'amras et de malicâs » mais félicita le compositeur « ce n'est pas seulement une surprise que me ménageait la partition du ballet nouveau, c'était aussi un plaisir ». Malgré un « premier acte un peu long », le second acte commence : « les claqueurs applaudissent bruyamment ». Le chroniqueur apprécie la danse d'Amalia Ferraris mais son jeu de pantomime est trop faible. Deux danseuses effectuent « un duo chorégraphique qui a été très chaleureusement et très légitimement applaudi », l'une d'entre elles a obtenu « un véritable triomphe ». Le critique ajoute : « Je ne sais pas de plus bel éloge à lui décerner que de dire qu'elle s'est fait sa place auprès de la Ferraris ». Il crut s'apercevoir que M. Petipa n'était pas toujours d'accord avec M. Théophile Gautier sur la manière de dramatiser le texte du poète indien Calidasâ »<sup>478</sup>. B. Jouvin a trouvé le ballet trop long et explique que le chorégraphe a voulu couper certains passages mais le

---

474 *Le Moniteur universel*, 19 juillet 1858.

475 *Id.*

476 *Id.*

477 Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 60.

478 *Le Figaro*, 22 juillet 1858.

poète refusait, mais il ne cite pas d'où lui vient cette confiance. Penchons-nous sur ce que dit *La Presse* :

L'Opéra vient de remporter une brillante victoire. *Sacountalâ* aura la fortune de *Giselle*. Le livret est découpé de mains de poète dans un drame indien éclatant comme un conte de fée, touchant comme une élogie. La danseuse est admirable ; les décors et les costumes dignes du pays des cachemires, des diamans [sic] et de la lumière. La musique donnerait le mal du pays à ces pauvres Indiens qui vendent des parfums dans Regent Street en tremblant de froid. C'est un de ces succès auxquels rien ne manque, pas même l'à-propos.<sup>479</sup>

Paul de Saint-Victor est totalement sous le charme de ce ballet et Gautier a droit à ses éloges personnelles : « C'est un diamant de poésie que ce drame d'il y a deux mille ans, mais il fallait un artiste comme Théophile Gautier pour le dégrossir. Si *Sacountalâ* n'existait pas, il aurait pu l'inventer. Son génie mêle le luxe d'Orient à la correction de la Grèce. »<sup>480</sup> *Le Ménestrel* raconte la soirée, la salle était pleine : « Nous avons retrouvé Paris dans la salle de l'Opéra, Paris tout entier ou presque entier, tel qu'il nous apparaît aux grandes solennités théâtrales », il explique ce qui a attiré la foule : « Puis un livret de Théophile Gautier, dansé par M<sup>me</sup> Ferraris, exerce toujours une puissante influence sur le public artiste et lettré ». Le journal raconte le succès du ballet : « Pendant toute la soirée, le public a été ravi, fasciné [...] d'enthousiastes bravos et un unanime rappel [...] Aussi comme elle est fêtée ! Comme elle est couverte de fleurs ! Ce soir-là Ferraris eut été proclamée d'emblée la reine de nos sylphides ». Après avoir félicité la danseuse principale, et les autres acteurs du ballet, J. Lovy finit par louer le librettiste : « Indépendamment de son attrait théâtral, le livret de M. Théophile Gautier vous offre un attrait philologique qui n'est pas à dédaigner. Il vous fait connaître des noms et des mots indiens dont, sans doute, vous n'avez jamais entendu parler »<sup>481</sup>. Le succès de *Sacountalâ* fut de courte durée, non pas à cause du public toujours enthousiaste mais à cause d'Amalia Ferraris qui quitta Paris en septembre, après seulement quatorze représentations. Elle revint en mai 1859 et assura encore dix autres représentations jusqu'en 1860, année où le ballet quitta l'affiche. Quand la presse et le public sont enthousiastes, c'est la danseuse qui ne l'est pas.

---

479 *La Presse*, 18 juillet 1858.

480 *Id.*

481 *Le Ménestrel*, 18 juillet 1858.

On peut remarquer dans ce chapitre que la presse porte une attention particulière aux livrets. Les chroniques résument l'action du spectacle et précisent si le public a aimé la représentation. Les critiques de Gautier sont intéressantes car il remarque généralement ce qui était moins réussi mais il est souvent enthousiaste de ce qui a été joué. Il minimise toujours le rôle du librettiste pour paraître le plus objectif possible mais ce qu'il dit est à considérer avec l'idée qu'il veut attirer le public pour que le spectacle marche. Généralement, la presse spécialisée comme *Le Ménestrel*, ou la presse générale comme *La Presse*, ou *Le Figaro* défendent les ballets de Gautier même si quelques critiques sont émises. La préface aux ballets de Gautier, d'Hélène Laplace-Claverie nous a aidé pour connaître quels ont été les succès ou insuccès de Gautier et ce que le public de l'époque a apprécié.

Dans plusieurs comptes rendus, les chroniqueurs mettent en lien les ballets de Gautier entre eux ou avec d'autres ballets du répertoire. Nous avons vu que *Giselle* est dans la lignée des autres ballets romantiques, les critiques ont trouvé que le livret de *La Péri* ressemblait trop à celui de *Giselle* et ils ont lié *Gemma* avec d'autres ballets du répertoire notamment *La Somnambule*. Les critiques ont l'habitude de faire des rapprochements entre les ballets pour que les lecteurs visualisent mieux leurs descriptions mais dans notre cas, ils reprochent le manque d'imagination du librettiste. Nous pouvons voir que le microcosme romantique n'est pas aussi pertinent dans les livrets non-représentés et dans les chroniques que dans les ballets représentés. Pourtant, l'étude des livrets et de la réception des ballets nous permet de donner une autre perspective, plus élargie, au microcosme gautiériste. Le poète écrit des livrets qui se répondent mais qui sont tous originaux, car Gautier accorde de l'importance à chaque scénario. Il écrira :

Qu'on ne s'étonne pas de nous voir attacher quelque importance à de frivoles canevas chorégraphiques ; Stendhal, que personne ne soupçonnera d'être un enthousiaste, admirait fort le chorégraphe Viganò qu'il n'appelait pas autrement que l'immortel Viganò et qu'il nommait l'un des trois génies modernes. Goethe également faisait le plus grand cas du ballet, qu'il regardait comme l'art initial et universel.<sup>482</sup>

---

482 Préambule de la lettre ouverte à Heinrich Heine, écrit en 1872 pour la première édition du *Théâtre*, cité dans Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 68.

## Conclusion

Le livret de ballet, par sa nature à être porté à la scène, répète souvent les mêmes thèmes et motifs. En effet, la présence de danse est nécessaire dans ce genre, on note alors de nombreux bals, fêtes, et danses folkloriques. Stylistiquement, on remarque aussi la présence d'expressions ou de termes se répétant : des pas, des poses, des personnages marchant sur la pointe, ... La danse est pourtant liée à l'action, et doit la faire avancer, c'est pour cette raison qu'elle est souvent associée à la séduction, par exemple. C'est parce que la danse apparaît dans tous les livrets de ballet qu'il serait insensé de vouloir interpréter son omniprésence. Pourtant certains thèmes nous confirment un microcosme gautiériste romantique. Quand on lit les livrets, certains motifs apparaissent dans tous ces textes et s'ils ne sont pas évidents à première lecture, on les retrouve sous une autre forme.

Le triangle amoureux est toujours présent, la danseuse est mise en avant, le danseur s'unit à elle à la fin du spectacle (à l'exception de *Giselle*) et le ou la rival(e) est écarté(e). Ce motif est pratique dans un ballet, car on identifie facilement les deux rivaux, et on espère que le « gentil » sera choisi. Le ballet est un cadre idéal pour une histoire d'amour et une bonne histoire d'amour, au théâtre, est semée d'embûche. Mais alors que ce motif est un *topos* des ballets, Gautier s'approprie cette idée. En effet, il oppose la nature des deux rivaux, qui sont majoritairement deux rivales. Rappelons-nous, il y a les célestes : *Giselle*, *Péri*, *Pâquerette du rêve*, *Gemma magnétisée*, *Sacountalâ divinisée*. Par opposition, il y a les terrestres : *Bathilde*, *Nourmahal*, *Léïla*, *Pâquerette réelle*, *Gemma éveillée*, *Hamsati*. Les deux bohémiennes de *Yanko*, sont entre le terrestre et l'autre monde par leur « nature » tzigane.

La couleur locale est aussi un motif récurrent des ballets du XIX<sup>e</sup> siècle mais Gautier adapte ces motifs selon les destinations qu'il aime : l'Allemagne lui rappelle le romantisme allemand, *La Péri* reflète le goût d'Orient de Gautier, *Gemma*, celui de l'Italie. Le critique écrit :

On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et alors, on cherche à travers tout sa vraie patrie ; ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs

foyers, et tourmentés de nostalgies inverses.<sup>483</sup>

Peut-être se pense-t-il proche des bohémiens ne se sentant d'aucun pays alors que lui-même se sent toujours étranger ? Dans *Yanko*, le cadre le plus important n'est pas la Hongrie mais le folklore tzigane. L'Inde de *Sacountalâ* est mythologique plus que réaliste, mais Gautier utilise des mots sanskrits pour plus de vraisemblance. Il y a une profusion de xénismes s'alliant à cet ancien drame indien. La couleur locale, même si elle est présente dans de nombreux ballets romantiques, indique les goûts de Gautier en matière de voyage. On remarque que l'écrivain apporte un soin minutieux à plonger le lecteur dans un cadre pittoresque grâce au lexique, qui sera retranscrit par le décor sur scène. On ne peut oublier que l'Orient est lié au courant romantique et le motif des bohémiens participera à faire venir le public pour les somptueux décors et pour le goût de l'époque.

Gautier écrit dans *La Presse* le 11 juillet 1837 :

Le monde de la féerie est le milieu où se développe le plus facilement une action de ballet. Les sylphides, les salamandres, les ondines, les bayadères, les nymphes de toutes les mythologies en sont les personnages obligés. Pour qu'un ballet ait quelques probabilités, il est nécessaire que tout y soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée ; car l'on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur par une pirouette, déclare son amour au moyen d'un rond de jambe ; et cela paraît peu probable, malgré l'optique et la convention du théâtre, dans une personne habillée d'une robe de pou-de-soie bleue, ayant pour père un colonel légèrement ventru, porteur d'une culotte de peau blanche et de bottes à l'écuyère.

Les deux premiers ballets de Gautier correspondent à ces quelques lignes. *Pâquerette* semble différent mais le rêve de François nous rappelle cet extrait. Le magnétisme dans *Gemma* répond aussi à cette théorie car quand la danseuse est « endormie », la vraisemblance n'est plus choquée. Le principe est le même pour *Yanko* car les bohémiens sont vus comme des personnes « dansantes ». Ainsi Gautier profite des cadres des livrets pour insérer des personnages ou des éléments fantastiques. Le goût de l'époque est pour le fantastique après le succès de *La Sylphide*, mais il y a une certaine lassitude après tous les ballets romantiques. L'idée de « drame bourgeois » se traduit en ballet car ce genre est plus dans l'air du temps. En effet, la Deuxième République voit

---

<sup>483</sup> *La Presse*, 25 juillet 1843.

l'essor de la bourgeoisie et les principes élaborés par Beaumarchais et Diderot deviennent de plus en plus importants : le refus de l'unité de temps et de lieu, une action en lien avec les préoccupations de l'époque, des personnages plus manichéens, un penchant vers l'exagération, et une plus grande importance de la pantomime. Malgré ce goût de l'époque, Gautier parvient à insérer son penchant personnel pour le fantastique. En effet, l'auteur est notamment connu pour ses *Contes Fantastiques* et pour un certain goût du mysticisme<sup>484</sup>. Ce goût du fantastique reviendra régulièrement tout au long de sa vie et de ses œuvres.

Nous avons pu confirmer un microcosme s'illustrant dans l'ensemble des livrets, nous cherchons alors plus loin, pour tester ce microcosme dans les autres livrets non représentés. Nous avons pu nuancer nos propos car certes, on retrouve le romantisme des personnages, de la couleur locale et du fantastique mais Gautier prend de la distance avec ces thèmes à la fin de sa carrière. Ces livrets sont intéressants à étudier mais il est difficile d'affirmer nos propos car certains ne sont que des ébauches, des essais de Gautier qui n'ont peut-être été que rapidement travaillés. Les études sur les comptes rendus de Gautier et de ses confrères nous permettent de voir ce qui dans le livret a plu, déplu, étonné, ... En lisant la critique de Gautier, nous en apprenons plus sur sa conception d'un ballet, et en lisant ses collègues, nous pouvons mitiger les « succès » des ballets que nous vante le librettiste. Beaucoup d'articles reviennent sur les collaborations de Gautier, ce qui nous permet aussi de relativiser nos hypothèses car on ne sait pas réellement qui a voulu écrire quoi, notamment dans le cas de *Giselle*. Les articles insistent aussi sur les liens entre les différents ballets et sur le fait que le librettiste soit Gautier. Parfois, on l'accuse de plagiat ou de se faire de la publicité, mais Gautier se défend toujours d'être objectif, même si on ne peut réellement le croire. Le microcosme gautiériste se retrouve dans les livrets représentés ou non mais on y lit aussi, les idées esthétiques du poète sur l'art de Terpsichore nous permettant d'éclairer notre compréhension des livrets. Les idées constituant le microcosme gautiériste obsèdent l'auteur : la femme inatteignable, l'exotisme et le fantastique se retrouvent dans toute l'œuvre du poète, pas seulement dans les livrets. Le succès de l'auteur, qu'on reconnaît de plus en plus aujourd'hui, se base sur ses contes, poésies, romans, peu savent qu'il est le librettiste de *Giselle*, le plus célèbre ballet romantique.

---

484 Lefebvre, Anne-Marie, « Théophile Gautier et les spirites illuminés de son temps », *BSTG n°15*, t. II, 1993, p. 291-322.

En 1869, le ballet fut retiré de l'affiche car il n'était pas assez moderne. En 1910, Marius Petipa, frère de Lucien Petipa, revoit et corrige la version de Gautier. C'est la troupe des Ballets russes qui dansera cette version mais durant seulement trois représentations. C'est en 1924, que *Giselle* est véritablement redécouvert, introduit par Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de 1913 à 1945. Aujourd'hui, la fin de *Giselle* n'est plus celle du livret, Bathilde ne réapparaît pas à la fin du second acte. Le ballet connaîtra, par ailleurs, de nombreuses relectures. Jerome Robbins (1951) change complètement de style chorégraphique. L'action est celle d'une société féminine dans laquelle l'homme est une proie servant à procréer et à être tué, comme pour les mantes religieuses. Giselle est une sorte de nouvelle créature qui va être initiée à ce rite. Malheureusement, elle tombe amoureuse de sa proie. La version de Mats Ek (1982) est une des plus fameuses, le chorégraphe fait de la fragile campagnarde, une héroïne passionnée, candide mais avec une tendance nymphomane. Hilarion ne se comporte plus comme un amant jaloux mais comme un frère tyrannique. Albrecht est moins léger que dans le livret initial et il est plus ému par sa Giselle. Mats Ek, utilise les différences sociales entre paysans et bourgeois pour traiter la lutte des classes et le rapport de force entre les castes dans le premier acte. Le second acte, ne se déroule plus dans une forêt mais dans un asile psychiatrique car la scène de la folie se prolonge sur un acte entier. L'acte « blanc » le reste, mais ici c'est le blanc des draps de l'hôpital et des blouses des patientes hystériques. De nombreuses variations apparaissent sans cesse mais le ballet romantique original continue aussi d'être joué. En effet, la scène de la folie est un passage encore attendu car chaque interprète doit s'approprier son rôle. Cette scène nécessite un travail dramatique et non pas technique, qui oblige la danseuse à montrer son sens artistique.

Mais *Giselle* n'est pas la seule œuvre à avoir survécu à Gautier. Certes, les autres ballets n'ont pas été redansés mais le nom de Gautier est resté dans l'histoire de la danse. Marius Petipa, en plus d'avoir introduit avec succès *Giselle* en Russie, prit la matière de quelques ballets dans l'œuvre du poète. *La Fille du Pharaon* (1862) est une adaptation chorégraphique du *Roman de la momie*. Le livret est de Vernoy de Saint-Georges que nous avons déjà croisé et qui réussit avec succès à adapter les idées de Gautier pour la scène. *Le Roi Candaule* fut créé en 1868 à partir de la nouvelle de Gautier. Le Gautier librettiste est lié à la tradition du ballet narratif, cependant le Gautier chroniqueur prophétisait l'avènement de la danse abstraite : « Le vrai, l'unique, l'éternel sujet d'un ballet, c'est la danse »<sup>485</sup>. Michel Fokine<sup>486</sup> s'inspirera aussi de l'œuvre du nouvelliste.

---

485 *La Presse*, 23 octobre 1848.

486 Michel Fokine (1880-1942) est un danseur russe du Théâtre Mariinsky. Il devint chorégraphe des Ballets russes notamment pour les ballets *L'Oiseau bleu*, *Le Spectre de la rose* ou *Daphnis et Chloé*.

Bien sûr, il portera à la scène la *Cléopâtre* que Gautier avait comme premier projet librettique. La nouvelle *Omphale* inspire *La Tapisserie enchantée* au Théâtre Mariinski en 1907, puis deux ans plus tard, à Paris sous le nom du *Pavillon d'Armide*. Enfin, les vers du « Spectre de la rose » parus en 1838 dans le recueil *La Comédie de la Mort*, inspireront un ballet homonyme en 1911. Ces vers sont les suivants :

Je suis le spectre d'une rose  
Que tu portais hier au bal.

Les chorégraphes se nourrissent de littérature et par émulation, certains auteurs aiment contribuer à l'art de la danse.

Cocteau est un autre auteur proche des Ballets russes, il est fasciné par Diaghilev et Nijinsky. Il collabore avec la troupe et écrit le livret *Le Dieu bleu* (1912) et *Parade* (1917) sur une musique d'Erik Satie et des costumes et décors de Pablo Picasso. C'est de ce spectacle, que Guillaume Apollinaire dira qu'il est « sur-réaliste », néologisme précédant le mouvement artistique. Colette n'est pas dans la mouvance des Ballets russes mais c'est une habituée de la scène parisienne. C'est en 1914, que Jacques Rouché, dont nous avons déjà parlé, sollicite l'écrivaine pour écrire un livret de ballet-féerie. Elle rédige alors un poème intitulé *Ballet pour ma fille*. Rouché lui propose de collaborer avec Maurice Ravel. La guerre retarde le projet qui fut créé en 1925. C'est Georges Balanchine qui chorégraphia le poème. Paul Claudel est imprégné de danse, dès ses premiers poèmes, il cite Terpsichore. Il va collaborer avec Darius Milhaud qui était son secrétaire au Brésil, pour écrire *L'Homme et son désir* entre 1917 et 1918. Le passage des Ballets russes à Rio de Janeiro, en fut le déclic. Ce sont les Ballets suédois qui dansèrent ce « poème plastique » sur une chorégraphie de Jean Börlin.

Après la période des Ballets russes, en 1945, Jacques Prévert écrit le poème servant d'argument au ballet *Le Rendez-vous*. Le ballet évoque le Paris bohème de l'après-guerre. Roland Petit va chorégraphier le ballet et engagera les amis du poète : Kosma pour la musique, Mayo pour les costumes, ou encore Picasso pour le rideau. En 1955, Jean Genet écrit *Le Funambule* pour Abdallah Bentaga, avec qui il a eu une relation passionnelle. Ce long poème d'amour et Art poétique réunit tous les thèmes chers à l'auteur : réflexions sur les arts du cirque, du théâtre, de la danse mais aussi réflexions sur l'artiste, sa solitude et sa dualité. En 2009, Angelin Preljocaj crée un



solo d'après ce poème qu'il récite en dansant. Louis-Ferdinand Céline publie un recueil de livrets de ballet comprenant *La Naissance d'une fée*, *Voyou Paul*, *Brave Virginie*, *Foudres et Flèches* ou *Van Bagaden* en 1959 sous le nom de *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*. La liaison qu'entretient l'auteur avec la danseuse Lucette Almanson, qui deviendra sa femme, participe sans doute à la décision d'écrire des livrets. Les arguments de Céline ne seront pas mis en scène. Ils sont insérés une première fois dans *Bagatelles pour un massacre* (1837) puis sont repris dans *Ballets sans musique*. Françoise Sagan écrit un argument en collaboration avec Michel Magne en 1958 ; *Le Rendez-vous manqué*. Bernard Buffet fit les décors, et Roger Vadim, la mise en scène. Le ballet fut représenté au Théâtre du Casino de Monte-Carlo puis au Théâtre des Champs-Élysées mais n'obtint pas de grand succès. Certains comparèrent *Le Rendez-vous manqué* avec *The Cage*, de Robbins, dont nous avons déjà parlé, en faisant le lien entre deux œuvres érotiques et psychanalytiques. Plus actuel, Pascal Quignard écrit des scénarios pour la danse comme *L'anoure*, chorégraphie d'Angelin Preljocaj (1995). Bien sûr, la liste n'est pas exhaustive, mais elle permet de voir que des auteurs aussi différents ont pu s'illustrer dans le même genre littéraire. Cette tradition des auteurs écrivant des livrets mais qui se voient plus comme des poètes que comme des « faiseurs » n'est sans doute pas terminée. Les non-professionnels de la danse qui se revendiquent ainsi, ont une autre manière d'approcher les livrets, plus littéraire, plus poétique, plus libre et cette liberté est indissociable de la danse et de l'art. Gautier aimait écrire des livrets, car on avait besoin d'un esprit littéraire comme le sien. Lui, en contrepartie, était libre d'écrire ce qui lui plaisait dans ces « poèmes ». Il considérait que :

Le ballet est avant tout d'une essence poétique, et procède de la rêverie plutôt que de la réalité. Il n'existe guère qu'à la condition de demeurer fantastique et d'échapper au monde que nous coudoyons dans la rue. Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux.<sup>487</sup>

---

487 *La Presse*, 23 février 1846.

## Indications bibliographiques

### Les ouvrages les plus cités :

BINNEY Edwin, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965.

BRUNET François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER (BSTG), n° 31, *Gautier et les arts de la danse*, 2009.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, Université de Paris, Faculté des lettres et sciences humaines, 1965.

GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies par Ivor Guest, Arles, Actes Sud, Librairie de La Danse, 1995.

GAUTIER Théophile, *Romans, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2002.

GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes, section III, Théâtre et ballets*, édition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre, Hélène Laplace-Claverie et Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, 2003.

GUÉGAN Stéphane, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, NRF Biographies, 2011.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

LIFAR Serge, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942.

### Sur Théophile Gautier :

BAILBÉ Joseph-Marc, « La transposition d'art chez Gautier et Janin », *BSTG*, n° 15, vol. 1, 1993, p. 133-152.

BAUDRY Robert, « Fantastique ou merveilleux Gautier? », *BSTG*, n° 4, 1982, p. 231-256.

BERGERAT Émile, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, Charpentier, 1879.

BOOK-SENNINGER Claude, *Théophile Gautier : auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972.

BRUNET François et GUINARD Marie-Rose, *Le tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Honoré Champion, 2001.

GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

- GUÉGAN Stéphane, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, NRF Biographies, 2011.
- HENRY Freeman G., *Relire Théophile Gautier: le plaisir du texte*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- JASINSKI René, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929.
- LEFEBVRE Anne-Marie, « Théophile Gautier et les spirites et illuminés de son temps », *BSTG*, n° 15, vol. 1, 1993, p. 291-322.
- REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, *Théophile Gautier*, Paris, Armand Colin, 1972.
- SPENCER Michael Clifford, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, Histoire des Idées et Critique Littéraire, 1969.
- SPOELBERCH DE LOVENJOUL Charles, *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier (HOTG)*, Genève, Slatkine reprints, 2 vols., 1887.
- SPOELBERCH DE LOVENJOUL Charles, *Les Lundis d'un chercheur*, Calmann-Lévy, 1894.
- UBERSFELD Anne, « Théophile Gautier et la beauté virile », *BSTG*, n° 12, vol. 1, 1990, p. 23-34.
- UBERSFELD Anne, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992.
- VOISIN Marcel et MORTIER Roland, *Le soleil et la nuit : l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1981.
- WHYTE Peter, « Sur le chemin du beau idéal : berceau de l'esthétique gautiériste », *BSTG*, n° 12, vol. 1, 1990, p. 441-48.

#### Sur le romantisme :

- BÉNICHOU Paul, *L'école du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1992.
- CHELEBOURG Christian et MITTERAND Henri, *Le romantisme*, Paris, Armand Colin, 2005.
- CHELEBOURG Christian, « La quadrature du conte. La féerie en France au temps du romantisme (1800-1848) », *Romantisme*, n° 170, dec. 2015, p. 35-48.
- JUDEN Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Genève, Slatkine reprints, 1971.
- KERLOUÉGAN François, *Ce fatal excès du désir : poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, Romantisme et modernité, 2006.
- KORTLANDER Bernd, et SIEPE Hans T., « Heinrich Heine poète allemand et écrivain français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 4, dec. 2005, p. 913-918.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et post romantique », *Repères, cahier de danse*, n° 30, fev. 2013, p. 5-8.

MICHELOT Isabelle, « Une Esthétique du merveilleux, entre féerie et parodie », *BSTG*, n° 26, 2004.

Sur l'Orient :

DAVID Henri, « L'exotisme hindou chez Théophile Gautier », *Revue de littérature comparée*, n°3, vol.9, 1929.

FIZAINÉ Jean-Claude, « Orient et mélancolie dans l'œuvre de Théophile Gautier », *BSTG*, n° 12, vol. 2, 1990, p. 399-415.

HURÉ Jacques, « Un Orient sans frontières », *BSTG*, n° 12, vol. 1, 1990, p. 251-58.

LACOSTE-VEYSSEYRE Claudine, « La Femme orientale vue et rêvée par le poète », *BSTG*, n° 12, vol. 1, 1990, p. 11-21.

SHAPIRA Marie-Claude, « Fantômes égyptiens », *BSTG*, n° 12, vol. 1, 1990, p. 283-293.

TORTONESE Paolo, « Les Hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », *BSTG*, n° 12, vol. 1, 1990, p. 273-82.

Sur la danse :

ANASTASAKI Elena, « Danses mortelles et macabres : corporalité et séduction fatale dans l'œuvre de Théophile Gautier », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 271-284.

BARA Olivier, « Gautier, le corps dansant et l'objet, ou l'esprit de la matière », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 57-68.

BELLATI Giovanna, « Une musique que l'on regarde: le ballet comme synesthésie des arts dans les textes de critique théâtrale de Gautier », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 43-55.

BERTHIER Patrick, « Gautier face au corps du danseur », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 85-97.

BINNEY Edwin, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965.

BRUNET François « Apollinien ou dionysien ? », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 295-302.

BRUNET François, *Théophile Gautier et La Danse*, Paris, Honoré Champion, 2010.

CHRISTOUT Marie-Françoise, « Une révolution poétique: le ballet romantique », dans *Le Ballet Occidental: Naissance et Métamorphoses, XVI<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Desjonquères, La Mesure des choses, 1995, p. 59-79.

COLOMBO Laura, « La « muse cosmopolite » : l'héroïne romantique et le rêve de la féminité dans les ballets orientaux », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 225-244.

DAVIES CORDOVA Sarah, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX<sup>e</sup> siècle », *Littérature*, n° 112, dec. 1998, p. 26-36.

- DELPORTE Michel, « Un poète à l'opéra, ce petit monde où l'on marche sur les nuages » dans *Relire Théophile Gautier. Le Plaisir Du Texte*, sous la direction de HENRY Freeman G., Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 141-63.
- FIZAINÉ Jean-Claude, « Le spectacle et ses enjeux: danse et tauromachie selon Théophile Gautier », *BSTG*, n° 4, 1979, p. 185-206.
- GANN Andrew, « La Genèse de *La Péri* », *BSTG*, n° 4, 1979, p. 207-22.
- GAUTIER Théophile, *Écrits Sur La Danse*, Arles, Actes sud, Librairie de La Danse, 1995.
- GEISLER-SZMULEWICZ Anne, « Gautier, la danse et l'art du costume », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 99- 117.
- GENETTI Stefano, « Par art interposé. Le Discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, n° 2, août 2012, p. 431-441.
- GIRARD Marie-Hélène, « Gautier et les décorateurs de théâtre », *BSTG*, n° 26, 2004, p. 152-169.
- GOSELIN SCHICK Constance, « L'invitation à la danse », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 55, 2003, p. 481-500.
- HARVEY Cinthia, « La vie et l'art comme une danse : lecture nietzschéenne de *La Cafetière* de Gautier », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 303-310.
- JARRASSE Bénédicte, « Les beautés de l'Opéra : de la féerie chorégraphique au merveilleux littéraire », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 209-224.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « Écrire pour la danse/ Écrire sur la danse : Gautier entre théorie et pratique », *BSTG*, n° 26, 2004, p. 127-36.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « Gautier aux ballets russes », *BSTG*, n° 28, 2006, p. 339-52.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », *Repères, cahier de danse*, n° 30, fev. 2013, p. 5-8.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 170, dec. 2015, p. 76-86.
- LAVAUD Martine, « La danse au cabinet d'anatomie : Gautier, critique des corps », *BSTG*, n° 31 2009, p. 69-84.
- LIPSCHUTZ Ilse, « Théophile Gautier et la danse espagnole », *BSTG*, n° 8, 1986, p. 153-178.
- LIPSCHUTZ Ilse, « Légendaire Espagne : mythe dépeint, mythe dansé : d'un tableau de Mariano

- Fortuny à un dernier ballet de Théophile Gautier », *BSTG*, n° 15, vol. 1, 1993, p. 447-480.
- MONTANDON, Alain et le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.
- MONTANDON Alain, « Pour une sociopoétique du chronotope: la scène de bal chez Théophile Gautier », *Littérature*, n° 112, dec. 1998, p. 14-25.
- OLIVESI Vannina « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850 », *Rives méditerranéennes*, n° 30, juin 2008, p. 93-100.
- VIELLEDENT Sylvie, « La Réception de *La Sylphide* », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 121-134.
- VOISIN Marcel, « Gautier, la danse et la rêverie méditerranéenne », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 285-293.
- ZENKINE Serge, « La danse romantique et la transgression », dans *Sociopoétique de La Danse*, sous la direction de MONTANDON Alain, Paris, Economica, Anthropos, 1998.

Sur *Giselle* en particulier :

- DUAULT Alain, « Le Blanc troublant », *Avant-scène, ballet/danse*, n° 1 *Giselle*, mars 1980, p. 84-91.
- JACQ-MIOCHE Sylvie, « *Giselle*, du livret à la scène ou l'érotisme de l'âme », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 135-142.
- LARTIGUE Pierre, « Magie Blanche », *Avant-scène, ballet/danse*, n° 1 *Giselle*, mars 1980, p. 11-17.
- LIFAR Serge, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942.
- MICHEL Marcelle, « Avant *Giselle* : le ballet pré-romantique », *Avant-scène, ballet/danse*, n° 1 *Giselle*, mars 1980, p. 5-10.
- PIOLLET Wilfride et DUMONT Delphine, « Du Palmier et de la Willi », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 143-158.
- PONGI Nathalie, « Poésie chorégraphique du ballet blanc dans *Giselle* », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 159-172.
- TSOUTSOURA Maria, « Arcadie et « ballet blanc » : réminiscences grecques dans *Giselle* », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 173-189.
- VILLÉGIÉ Jean-Marie, « Albrecht ou la clef des songes », *Avant-scène, ballet/danse*, n° 1 *Giselle*, mars 1980, p. 116-21.
- ZANOTTI Marie-Christine, « Spirite, sœur jumelle de *Giselle*, ou la danseuse au miroir », *BSTG*, n° 31, 2009, p. 257-269.

Quelques appuis théoriques :

AUBERT Charles, *L'Art mimique*, suivi d'un *Traité de la Pantomime et du Ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, Université de Paris, Faculté des lettres et sciences humaines, 1965.

DIDEROT Denis, *Entretiens sur le « Fils naturel »*, dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.

GIRARD René, « Le désir triangulaire », *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette Littératures, 1999.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Poétique, 1991.

NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, dans *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Librairie théâtrale, 1977.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Points, 1976.

UNIVERSITÉ DE LYON II, *La Femme au XIX<sup>e</sup> siècle: Littérature et Idéologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978.

Comptes rendus de ballet : (autres que ceux réunis par Ivor Guest)

<http://gallica.bnf.fr/>

## Table des matières

Introduction.....	4
I- « Écrire pour les jambes », la cas du livret de ballet-féerie.....	13
Chapitre 1 : Qu'est-ce qu'un livret de ballet ?.....	13
1- Le livret.....	14
2- Le librettistes.....	16
3- La danse au XIX <sup>e</sup> siècle.....	18
Chapitre 2 : La <i>dispositio</i> des livrets.....	21
1- La composition des livrets.....	21
2- La rhétorique dans les livrets.....	28
Chapitre 3 : La danse des mots.....	34
1- La présence explicite de la danse.....	34
2- La présence implicite de la danse.....	47
II- Le microcosme romantique.....	52
Chapitre 1 : Des danseurs romantiques.....	52
1- L'héroïne romantique.....	53
2- Le héros romantique.....	60
3- Le ou la rival(e).....	65
Chapitre 2 : La couleur locale.....	71
1- Le cadre.....	71
2- Le lexique.....	78
3- Les danses folkloriques.....	82
Chapitre 3 : « Fantastique ou merveilleux Gautier ? ».....	86
1- La femme irréelle.....	87
2- Le thème du rêve et du réveil.....	91
3- L'altération de la vision.....	94
4- La transformation.....	96



III- Autour des livrets .....	102
Chapitre 1 : Les livrets non-représentés.....	102
1- Pourquoi les livrets n'ont pas été représentés ? .....	102
2- Des livrets correspondant au microcosme romantique .....	107
3- Des livrets prêts à être chorégraphiés.....	114
Chapitre 2 : La réception des livret par le public et par la presse .....	118
Conclusion. ....	129
Indications	
bibliographiques.....	135
Table des matières.....	141

