LE GENRE, UN OUTIL ÉPISTÉMOLOGIQUE POUR L'HISTORIOGRAPHIE DE LA DANSE

Hélène Marquié

MARQUIÉ Hélène, « Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire – Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 211-222.

Le genre (de l'anglais *gender*) désigne la construction historique, culturelle et sociale de la différence des sexes et des caractéristiques définies comme « féminines » et « masculines »[1]. Le genre est aussi une catégorie d'analyse qui conduit à poser un regard nouveau sur les pratiques scientifiques pour questionner les savoirs, leur élaboration et leur transmission. Depuis plus d'une trentaine d'années, les historiennes féministes, les historiennes, d'abord de l'histoire des femmes, puis du genre, ont participé de façon déterminante aux grandes évolutions de l'historiographie[2]. Le propos sera ici de voir comment la perspective du genre propose une approche critique d'ordre épistémologique de l'historiographie de la danse, par un double travail de déconstruction et de construction. J'appuierai mes réflexions sur la danse au XIX^{e} siècle et son historiographie en France.

Le premier point concernera la mise en cause des postulats d'objectivité et de neutralité de nos histoires de la danse et leur androcentrisme implicite ; puis nous verrons comment ce que j'appellerai la pratique du doute systématique conduit à réélaborer certaines méthodes ; enfin j'aborderai la question du positionnement de la chercheuse ou du chercheur.

Trois observations préliminaires s'imposent :

- La démarche critique exposée n'est pas, pour une certaine part, exclusive de la perspective du genre ; elle recoupe largement des remises en causes opérées dans le champ de la discipline historique (depuis l'école des *Annales*, la nouvelle histoire, les développements de l'histoire culturelle) ; pour ne pas alourdir l'exposé, je n'y ferai pas référence ici. Il se trouve que ces évolutions n'ont quasiment pas affecté, en France, la façon de concevoir l'histoire de la danse, qui se présente généralement de façon positiviste, évènementielle, non

[1] C'est un processus de catégorisation binaire et exclusif, hiérarchisant, et pour reprendre les termes de l'historienne Joan Scott, une « façon première de signifier des rapports de pouvoir ». SCOTT Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers du Grif*, 37/38, 1988, p. 125-153 ; p. 141.

[2] Voir THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS éditions, 2007.

contextualisée, et paradoxalement anhistorique[1].

- Pour des raisons découlant de ce qui précède, et contrairement aux pays anglo-saxons, le genre n'a jamais constitué un outil d'analyse pour l'historiographie de la danse en France.

- Enfin, la danse constitue un objet singulier qui se distingue de tous les autres, y compris des arts plastiques et du théâtre, en raison de sa matière (des corps vivants et en mouvement, des œuvres éphémères), de son histoire et aussi de sa tradition historiographique. Dans tous les autres domaines, le travail des historiennes du genre a été, d'abord, de faire émerger l'histoire et les œuvres des femmes, avant de passer à une dimension « genrée », qui interroge les rapports sociaux et symboliques entre les sexes et leurs conséquences. En danse au contraire, les femmes sont sur-visibilisées. La première urgence est plutôt de ne plus confondre l'histoire de la danse avec l'histoire des danseuses, plus précisément avec l'histoire des représentations des danseuses. Elle est de séparer l'histoire des récits et mythes historiques, tout en cherchant à comprendre comment ils s'articulent.

1. Perspective critique de l'androcentrisme

L'une des principales questions soulevées par l'épistémologie du genre est de savoir de quelle façon l'historiographie de la danse a pu, se voulant pourtant objective, produire des récits aussi profondément androcentrés, aboutissant donner des images erronées de certains évènements.

1.1 Le discours historique ou l'écriture de l'histoire

La façon dont sont rédigées nos histoires de la danse les plus sérieuses étonnerait plus d'un-e historien-ne. Ici, il est question de la « chaste Taglioni », là de la ballerine qui, « telle une mante religieuse, réduit peu à peu son partenaire mâle au rôle de porteur », ou encore du danseur réduit « à une condition déplorable de subordination ». Ces formulations reflètent bien entendu le regard androcentré porté sur des évènements (dont la réalité est par ailleurs contestable), mais trahissent aussi les sources privilégiées, reprenant parfois mot pour mot des expressions utilisées par des auteurs du XIX^{e} siècle.

L'androcentrisme se marque encore dans le traitement différentiel des figures féminines et masculines. La comparaison entre la façon dont des ouvrages contemporains

[1] Nous sommes frappé-e-s de lire le récit de « la » danse au XIX^{e} siècle comme celui du seul ballet de l'Opéra de Paris, qui aurait évolué indépendamment des autres arts et des bouleversements d'une société traversée par la révolution industrielle, deux empires, trois royautés, deux républiques, deux révolutions, un coup d'État, la Commune, sans compter les guerres, etc.

considèrent Loïe Fuller et Alwin Nikolais est exemplaire de la manière dont les jugements esthétiques et historiques sont influencés par la connaissance du sexe des artistes. On sait que Loïe Fuller fut, à la fin du XIX^e^ siècle, la première à utiliser les ressources de l'électricité, des filtres colorés, des matières nouvelles, des dispositifs scéniques, pour créer une danse abstraite totalement inédite. Près d'un demi-siècle plus tard, une partie des recherches d'Alwin Nikolais ira aussi dans ce sens. Dans l'une des histoires de la danse les plus lues, la seule page consacrée à Loïe Fuller, débute par : « On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant ». Et conclut : « Hors cela qui a son importance, elle n'a apporté à la danse ni idée ni technique ». Le même auteur consacrera deux pages à Alwin Nikolais évoquant « son génie dans l'utilisation de la lumière comme élément primordial du spectacle », pour conclure cette fois : « Nikolais est un éclairagiste d'une virtuosité remarquable […] Mais Nikolais est bien autre chose qu'un prestidigitateur, même de génie ; c'est un artiste qui pense et qui sent. »[1] On mesure la différence d'évaluation. On pourrait multiplier les exemples ; ainsi, le fait d'avoir été une figure singulière, sans héritier, de s'être inspiré de l'art antique, etc., est salué comme marque du génie chez Nijinski, mais imputé à défaut chez Duncan[2]. Et l'androcentrisme se manifeste bien en amont de ces écritures, à tous les niveaux de l'élaboration du récit historique.

1.2 Les sources

La majeure partie des histoires de la danse au XIX^e^ siècle a été écrite à partir de témoignages d'hommes, appartenant à une élite parisienne, amateurs de coulisses ; on ne saurait leur faire grief de la façon dont ils racontent la danse (les danseuses) ; leur souci n'était pas de faire œuvre d'historiens, mais d'intéresser un lectorat avant tout amateur de « mystères ». Comme le précise l'un d'eux, Georges Touchard-Lafosse, lorsqu'il est question d'Opéra, c'est « toujours l'Opéra entendu dans ses mœurs secrètes, dans ses allures galantes »[3]. Le même auteur ajoute, en une phrase à l'ironie prémonitoire que : « malheureusement, après les imitateurs viendront leurs copistes, puis les plagiaires de ceux-ci, puis cette tourbe écrivassière qui dégrade, dénature, avilit les meilleures conceptions, pour

[1] BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en occident*, Paris, Seuil, 1978, p. 236 ; 281-282.

[2] Sur la réception genrée de Fuller et Duncan, hier et aujourd'hui, voir MARQUIÉ Hélène, « 'On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' », *La Reconnaissance* », *Résonances*, n° 10, octobre 2008, Paris, p. 107-124.

[3] TOUCHARD-LAFOSSE Gérard, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1845*, Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1846, t. 2, vol. 4, p. 386.˚

en tirer quelques drachmes d'argent. »[1] En effet, tous ces auteurs se plagient tout au long du siècle, répètent les mêmes anecdotes, jamais vérifiées, et c'est dans cette matière que puisent bon nombre de nos histoires. Elles participent du récit collectif d'une réalité fantasmée, qui s'est transmis du Romantisme à la Fin-de-siècle, et se perpétue aujourd'hui.

Le genre amène à reconsidérer ces sources, à prendre en compte les idéologies implicites (en matière de rapports sociaux de sexe et autres) qui les sous-tendent ; il ne s'agit pas de les rejeter, mais de les prendre pour ce qu'elles sont, des témoignages sur les représentations collectives à décrypter de ce point de vue, et à ne plus confondre avec les réalités[2]. La légende du foyer de l'Opéra comme lieu de prostitution, fondée sur les récits de littérateurs et les rumeurs, perd singulièrement de sa crédibilité si on examine d'autres sources, comme les rapports de police, quand ils existent[3] ; et de sa singularité, quand on examine la situation des femmes des milieux populaires.

On cherchera bien sûr de nouvelles sources, qui traitent de danse, et non plus exclusivement de coulisses, des témoignages aussi, de ces femmes dont on parle tant mais qui s'expriment si peu, les danseuses, et aussi de danseurs. La recherche de ces sources directes sur les femmes et les classes populaires expose souvent chercheuses et chercheurs à des difficultés majeures, tant elles ont été peu ou pas conservées. La perspective du genre invite toutefois à ne pas considérer que seules les sources connues construisent l'histoire, mais qu'à l'inverse ce sont les problématiques posées qui amènent à cette construction et qui conduisent aussi à renouveler les sources et le regard posé sur elles.

1.3 Les cadrages

Le travail des historien-ne-s consiste à opérer une sélection et une hiérarchisation des faits ; or tout cadrage est nécessairement porteur d'idéologie[4]. Depuis le XIX^{e} siècle, dans les histoires de la danse, anecdotes et récits scandaleux tendent à primer sur les données sociales et esthétiques. Toutes mentionnent que Véron, premier directeur administrateur privé de l'Opéra, nommé en 1831, en ouvrit le foyer aux abonnés qui purent alors rencontrer les danseuses plus confortablement qu'à la sortie des artistes. Aucune ne mentionne qu'il

[1] *Ibid*., t.1, vol. 1, p. 16-17.

[2] À ce titre, la biographie de La Guimard d'Edmond de Goncourt est à considérer au même titre que les danseuses de Degas, et *La Famille Cardinal* de Ludovic Halévy.

[3] *Les Archives secrètes de la police des mœurs*, publiées par Gabrielle Houbre (Paris, Tallandier, 2006), correspondent au registre des femmes soupçonnées de prostitution clandestine et fichées sur une période qui va approximativement de 1861 à 1876, on n'y trouve quasiment aucune danseuse de l'Opéra.

[4] Sur le problème de la périodisation en histoire, nous renvoyons à l'article de F. Naugrette, ici publié, qui aborde la question en prenant appui sur l'exemple du romantisme théâtral.

supprima les régimes de retraite pour les nouvelles/nouveaux arrivant-e-s, diminua les salaires, réduisit le nombre de cours. Deux éclairages qui reposent sur des faits avérés, ne sont ni plus ni moins objectifs l'un que l'autre, et reflètent tout autant le point de vue et les valeurs de l'historien-ne-s qui les choisit.

La perspective du genre ne propose pas une nouvelle forme d'objectivité, de neutralité, mais :

Elle s'efforce de mettre à jour les idéologies qui se trouvent derrière la sélection des faits. Par conséquent, elle reconnaît ses propres questionnements implicites et les présupposés sur lesquels, comme toute recherche, elle s'appuie. Elle propose alors d'autres cadrages, supposés plus aptes à rendre compte de la réalité des faits, à leur donner un sens, compte tenu (et c'est là l'essentiel) des questions préalablement posées. Dans l'exemple précédent, privilégier le second cadrage, c'est estimer que ces éléments sociaux eurent des conséquences bien autrement graves sur la vie des danseuses et des danseurs (expliquant en partie la « disparition » de ces derniers des scènes françaises), sur la baisse du niveau de la danse quelques années après, donc sur la qualité des ballets dans les années 1850. La question du sens des faits dont on dispose doit précéder la sélection opérée.

1.4 Les présupposés théoriques

L'androcentrisme se manifeste aussi dans les conceptions qui fondent l'historiographie, par exemple dans les hiérarchies de valeurs et les taxinomies de « genres » artistiques qui fondent la tradition esthétique– et historiographique – française, dont la plupart ont été constituées précisément au XIX^{e} siècle et dont les principes sont toujours dominants aujourd'hui. Tradition qui privilégie la forme sur le sens, tradition élitiste, que Noël Burch analyse comme intrinsèquement liée aux dominations de la classe bourgeoise et masculine[1]. Enfin, c'est une évidence, la perspective du genre met en cause les postulats implicites qui essentialisent les catégories de genre « féminin » et « masculin », et pèsent si lourdement, depuis le XIX^{e} siècle, sur les représentations de la danse, des danseuses et des danseurs.

2. La pratique du doute comme heuristique

Ce que j'appelle « pratique du doute » et qui, à mon sens, spécifie les études de genre, relève aussi de la méthode critique. Elle consiste à mettre en doute de façon systématique le récit historique tel qu'il est présenté, les « évidences » culturelles, et aussi les convictions et

[1] BURCH Noël, *De la beauté des latrines – Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007.

représentations de la chercheuse ou du chercheur. Ce doute n'est pas que critique, il fonde d'autres questionnements, d'autres approches, ouvre de nouvelles perspectives.

2.1 Un exemple

Les histoires de la danse reprennent toutes le même récit : les danseuses « prennent le pouvoir » durant la période romantique, provoquant la disparition des danseurs dans la seconde moitié du siècle, ce qui coïncide (et le lien de cause à effet apparaît souvent de façon explicite) avec la « décadence » (le terme est récurrent) de la danse à cette période. Quelques extraits puisés dans les manuels d'histoire de la danse illustrent ce constat : « La ballerine, telle une mante religieuse, réduit peu à peu son partenaire mâle au rôle de porteur et de faire-valoir, au point que sous le second Empire on lui préférera les femmes travesties »[1], ou « cette éclipse des hommes avait émasculé l'art du ballet, comme ne devait que trop clairement le révéler le déclin dont la danse fut victime dès que s'estompèrent les premiers feux du romantisme. »[2]

Le doute doit être porté sur les faits, et sur les relations logiques qui sont censées les relier. Il conduit ainsi à poser d'autres questions, à consulter d'autres sources. Le déclin de la danse fut-il la conséquence de la disparition des danseurs ? Ceux-ci avaient-ils réellement disparu à la période citée ? Est-il légitime de parler de « décadence de la danse en Occident »[3], quand seul l'Opéra de Paris avait perdu son prestige ?

Dans le premier extrait cité, par exemple, l'affirmation à propos des travesties est invalidée dès lors que l'on constate que la tenue de rôles masculins par des femmes était bien antérieure au Second Empire. Il ne s'agissait alors nullement de remplacer des danseurs, encore nombreux et de bon niveau technique, mais de satisfaire les goûts du public de ballets. Le phénomène a bien entendu contribué par la suite à la raréfaction des rôles masculins et à la disparition des danseurs, dont la pénurie est notoire dans le dernier quart du siècle. La relation de cause à effet est donc à inverser.

Même remarque pour la pénurie de danseurs : l'état du Théâtre impérial rédigé par Louis Palianti en 1865, sous le Second Empire, recense tout-e-s les employé-e-s de l'Opéra,

[1] GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *la danse au XX^e^ siècle*, Paris, Larousse, 1998. p. 21.

[2] GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris – Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Flammarion, 2001, p. 108.

[3] CHRISTOUT Marie-France, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVI^e^ - XX^e^ siècle*, Paris, Desjonquères, 1995, p. 80.

parmi lesquels treize sujets et premiers sujets hommes pour vingt-trois danseuses, soit 50%[1] ; on est loin de la pénurie évoquée, d'autant que parmi ceux-ci et contrairement à ce qui est souvent dit, il s'en trouvait d'excellents.

Les reconstitutions effectuées par des praticien-ne-s (Pierre Lacotte, Wilfrid Piollet, Jean Guizerix) contribuent aussi à remettre en question cette prétendue baisse catastrophique du niveau des danseurs qui n'auraient plus été que des porteurs de danseuses : les variations masculines étaient extrêmement difficiles jusque dans les années 1860, et les critiques saluaient encore de grands danseurs tels Lucien Petipa.

La réalité des faits est beaucoup plus tardive qu'on ne l'écrit. Sans pouvoir ici argumenter davantage, le récit de l'inaptitude des hommes pour la danse, de la dégradation de leur technique, de leur disparition, qui aurait entraîné la décadence de la danse, apparaît bien avant les faits qu'il relate. On le trouve dès la monarchie de Juillet. Et il a grandement participé à construire une réalité sous la Troisième République où, effectivement, il n'y a quasiment plus de danseurs. Il y a là un exemple passionnant de performativité du discours, qui ouvre tout un pan de recherche. Un champ qui pose aussi la question des causes et du sens de la persistance de ces interprétations de nos jours, où l' « histoire », en se faisant l'écho du regard passé et des représentations d'une époque, les entérine et légitime les idéologies qui les sous-tendent.

2.2 Poser de nouvelles questions

L'éclairage du genre soulève des questions restées informulées, impensées : pourquoi la danse est-elle généralement considérée comme étant d'essence féminine, et pourquoi cette conception se cristallise-t-elle au XIX^{e} siècle ? Les sources (philosophiques, historiques, anthropologiques, sociales,…) d'une telle catégorisation permettent d'en analyser le sens et les conséquences jusqu'à nos jours. Pourquoi la pratique de la danse devient-elle incompatible avec la masculinité au XIX^{e} siècle, alors qu'elle ne l'était pas auparavant ? D'où proviennent les discours qui, entre 1825 et 1835, affirment l'incompatibilité de nature entre la pratique de la danse et le sexe masculin ? Pour penser les représentations actuelles, ils faut considérer des facteurs d'ordres différents, qui s'amplifient mutuellement et conduisent à une modification des représentations, laquelle entraîne une modification des réalités (et non l'inverse) : facteurs esthétiques (le romantisme), politiques et sociaux (l'ascension d'une classe bourgeoise qui fonde de nouvelles valeurs et se défie tout autant de l'aristocratie que du peuple),

[1] PALIANTI Louis, *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra,* Paris, Gosselin, 1865.

sociophilosophiques (la fixation de la différence des sexes et la naturalisation du genre), économiques (la dégradation des conditions de travail et de vie à l'Opéra), socioculturels (l'image des bals publics)… Ainsi seulement peut être mis en perspective le rôle des représentations sur l'évolution de l'art chorégraphique comme sur l'historiographie jusqu'à nos jours.

Dans un tout autre registre, s'interroger sur la prolifération, de 1830 à 1845, de ballets valorisant des groupes de femmes plus ou moins en révolte, et sur la dégradation des images de « la » danseuse depuis 1830 jusqu'à la fin du siècle, conduit à interroger les représentations des femmes – notamment du peuple – après les révolutions de 1830, 1848 et la Commune.

La perspective du genre amène aussi à envisager danseuses et danseurs comme des travailleuses et des travailleurs. L'aspect social de l'histoire de la danse n'est pas indépendant de ses aspects esthétiques, ni des représentations. La seule étude en France – non publiée – sur les salaires et conditions de vie à l'Opéra, est la thèse de Louise Robin-Challan, dirigée par Michelle Perrot, spécialiste de l'histoire des femmes[1]. On le constate donc, la perspective du genre permet de donner du sens à la construction historique, au XIX^{e} siècle comme aujourd'hui.

2.3 Penser de nouvelles approches

En premier lieu, on privilégiera des approches qui relient esthétique et environnement – contexte de création, mais aussi facteurs permettant aux œuvres d'exister –, ce qui ne signifie pas avoir une approche déterministe, mais savoir qu'aucune œuvre ne surgit de rien, qu'aucune histoire ne suit une logique exclusivement intrinsèque.

En outre, comme le soulignait l'historienne d'art Linda Nochlin : « l'histoire de l'art féministe vient problématiser et rétablir l'essentielle question de savoir comment l'œuvre d'art amène le sens à la forme »[2] ; j'ajouterai, « comment la forme produit du sens ». Le sens, qui diffère de la signification, naît d'un positionnement dans un système relationnel. Il faut s'attacher à reconstituer la logique du réseau dans lequel les œuvres, les chorégraphes, les danseuses et danseurs, le public, les commentateurs, etc. se trouvent englobé-e-s, et qui constitue la singularité du moment esthétique et historique. C'est aussi, inversement, questionner en quoi les réalités comme les représentations de la danse ont travaillé l'environnement, et par exemple les représentations de féminité.

---

[1] *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, Université de Paris VII, 1983.

[2] NOCHLIN Linda, *Les Politiques de la vision*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 12.

Les études de genre conduisent aussi à examiner d'autres relations que les rapports sociaux de sexes et croisent d'autres approches ; ainsi, les représentations des identités sexuées des danseuses et danseurs croisent les représentations identitaires du peuple. Bien entendu, le genre impose une approche pluridisciplinaire, qui ne peut qu'enrichir l'histoire d'un art, sans rien lui enlever de sa spécificité, bien au contraire en la mettant en lumière.

3. L'expérience, le bon et le mauvais usage de l'anachronisme[1]

Les études de genre insistent sur la prise en compte de l'expérience. Je prendrai cette expérience dans une double acception, celle du passé, où se situe l'objet de la recherche, et celle du présent où se situe la chercheuse ou le chercheur.

Entre ces deux expériences, il y a la nécessité de trouver la bonne distance. « La mise en œuvre méthodologique du genre comme outil d'analyse suppose un usage de 'l'anachronisme' », écrit Michèle Riot-Sarcey[2]. Éclairer le passé de questionnements qu'il n'aurait certainement pas formulés ainsi, ni peut-être même conçus, en « posant des questions que les contemporains ne se posaient pas »[3], c'est lui donner vie. Mais il faut se garder de projeter notre expérience sur ce passé. Arlette Farge a exposé les difficultés et la nécessité de sortir de l'opposition entre une vision « misérabiliste » et une vision « triomphaliste » des femmes du passé, qui découle de cette projection et d'une fascination qui piège les historiennes dans les représentations[4]. Les approches qui tentent d'intégrer une dimension genrée à la danse n'échappent pas à ce piège, qui présentent tantôt les danseuses comme triomphantes, jouissant de privilèges implicitement jugés exorbitants, tantôt comme victimes, prostituées, jouets des fantasmes masculins, prisonnière d'une esthétique totalement aliénante. Les deux visions reflètent exactement les représentations dualistes forgées à la période romantique et amplifiées à la fin du XIX^{e} siècle.

Dans la réalité, les danseuses ne méritent ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. « Il n'est pas d'histoire possible qui ne repose sur l'affirmation de l'historicité des expériences des femmes et celle des rapports sociaux de sexe »[5] rappelle Françoise Thébaut. C'est en se

---

[1] L'expression est empruntée à LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre Humain*, Paris, Seuil, juin 1993, p. 23-39.

[2] RIOT-SARCEY Michèle, « De l'usage du genre en histoire », in *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL et all. dir., Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 80-86, p. 84.

[3] *Ibid*.

[4] FARGE Arlette, « Pratiques et effets de l'histoire des femmes », in Michelle PERROT (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Paris, Marseille, Rivages, 1984, p. 17-35.

[5] F. THÉBAUD, *op. cit.*, p. 52.

rapprochant de leur expérience, expérience des corps d'abord (il s'agit de danse), en la comparant à celle d'autres corps, que l'on peut évaluer de façon dialectique la situation. Certes, il vaut mieux vivre ici et maintenant qu'ailleurs et autrefois, et les conditions de travail, de vie, d'apprentissage, des danseuses étaient très difficiles. Mais quelles étaient les conditions de vie et l'avenir des jeunes femmes d'origines tout aussi modestes, travaillant dans les blanchisseries ou les fabriques d'allumettes ? L'anachronisme serait d'enfermer les danseuses du XIX^e^ siècle dans une situation de victimes, à la fois de la technique académique et du pouvoir masculin, qui leur dénie finalement tout statut de sujète, possédant certains degrés de liberté, agissant, élaborant des stratégies. Il faut chercher à comprendre (au sens étymologique, qui fait appel à une expérience corporelle) ce que pouvait représenter, pour une femme du XIX^e^ siècle, l'expérience de maîtriser l'espace, un espace public, alors que la technique romantique développait les grands parcours, les vastes traversées de scène, l'amplitude des mouvements et les sauts ; l'expérience d'être sur pointes, de maîtriser l'équilibre ; ce que pouvait signifier la possibilité d'improviser, au travers de pantomimes, de critiquer – même de façon très allusive et contrôlée – un pouvoir masculin[1] ; la possibilité de gérer, même très difficilement une carrière. Pour autant, il est tout aussi abusif de présenter les danseuses comme triomphantes et réduisant les hommes à obéir à leurs caprices, quand tous les pouvoirs étaient dans des mains masculines : directeurs de salle, maîtres de ballet, critiques, public, etc.

En se déplaçant entre les questionnements d'aujourd'hui et ce que ce que l'on peut approcher des expériences d'hier, on s'interrogera de façon dialectique, en termes de contraintes, de possibles, de degré de liberté, de stratégies. Ce qui vaut pour les personnes vaut aussi pour les œuvres : ne pas projeter nos jugements esthétiques d'aujourd'hui, mais utiliser nos outils d'analyse. Il s'agit de travailler avec les outils actuels, d'un point de vue actuel, peut-être même avec des valeurs actuelles, mais pour tenter de saisir des problématiques passées, dans leur environnement.

En choisissant d'aborder l'histoire de la danse au XIX^e^ siècle avec le genre comme outil d'analyse, en prenant en compte ses méthodes et son bagage théorique, c'est un tout autre récit que l'on met au jour. C'est une façon d'articuler une vision historique de l'esthétique et de celles et ceux qui l'ont créée et fait vivre. En l'état actuel des choses, la perspective du genre oblige à se confronter aux récits « officiels », à considérer

[1] Je pense au plaisir, attesté par de nombreux chroniqueurs, éprouvé par les danseuses de *La Révolte au sérail* (1833).

l'historiographie. En voulant dégager les faits des représentations, elle pose la question de savoir comment s'est construite et fixée cette confusion dans le récit historique, le sens qu'elle a eu et a encore, et interroge sa pérennité. Le genre croise aussi fructueusement d'autres perspectives, souvent marginalisées, qui contribuent à retravailler la construction historique.

Même si ce n'est pas l'objet de cette intervention, on ne doit pas oublier que si le genre renouvelle notre façon de penser la danse et de construire son histoire, la danse au XIX^{e} siècle constitue également un outil pour penser le genre. La danse est omniprésente dans le siècle. Elle est, à bien des égards, révélatrice d'une période charnière où les contextes culturels, sociaux, économiques et politiques s'articulent pour fonder un certain nombre de pratiques et de modes de pensée, qui, pour une bonne part, demeurent les nôtres. Comprendre certaines constructions d'alors permet d'éclairer des phénomènes contemporains, dans le domaine des représentations comme dans celui de la production des savoirs. Ainsi, la danse a contribué à construire les catégories de genre XIX^{e} siècle, et a, en retour, été affectée par cette construction jusqu'à nos jours.