

Du notateur à l'auteur : chorégraphe au XIXe siècle

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. Du notateur à l'auteur : chorégraphe au XIXe siècle. Agnès GRACEFFA. Vivre de son art. Histoire du statut social de l'artiste XVe-XXIe siècle, Hermann, coédition SmartFr, pp. 77-88, 2012. <ujm-00847877>

HAL Id: ujm-00847877

<https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00847877>

Submitted on 12 Dec 2017

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.

Du notateur à l'auteur : chorégraphe au XIX^e siècle¹

Hélène Marquié

Le mot chorégraphe trouve au XIX^e siècle son sens contemporain de « créateur d'œuvres ayant la danse pour principal langage », selon le *Dictionnaire de la danse*². L'étude suivante porte sur cette définition et sur la reconnaissance, symbolique et juridique, du chorégraphe en tant qu'artiste et auteur. Bien que beaucoup d'œuvres scéniques, comme les féeries, aient nécessité l'emploi de chorégraphes pour les divertissements dansés, je me focaliserai sur les chorégraphes créateurs de ballets et employés le plus souvent à l'Opéra de Paris. En effet, après les décrets napoléoniens de 1806-1807 limitant le nombre de théâtres parisiens et fixant les genres autorisés pour chacun d'eux, l'Opéra détint le quasi-monopole de la création de ballets jusqu'à la libéralisation des entreprises théâtrales en 1864³. Cette libéralisation provoqua alors une intense diversification des formes chorégraphiques, et contribua au développement de la profession, notamment à son ouverture aux femmes et aux débuts de la danse moderne.

1. Le mot et la fonction

Le mot chorégraphe est introduit par Raoul Feuillet en 1700, avec la publication de son système de notation de la danse : *La Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Il désigne et désignera jusqu'au XIX^e siècle, conformément à l'étymologie, la personne chargée de noter les pas de danse et non de les inventer. C'est d'ailleurs cette fonction – écrire les danses et surtout les imprimer – qui confère un statut de propriétaire, notamment aux maîtres de danse. Seule la production de biens matériels bénéficie alors de privilèges et d'un droit de propriété. Ainsi, Louis XIV accorde en 1704 un privilège à André Lorin pour éditer les danses qu'il a notées par un système de son invention. Il s'agit d'un privilège concernant l'impression des ouvrages et non d'un droit d'auteur pour l'invention des danses. Dans les recueils de ballet, le nom du compositeur des danses n'est d'ailleurs pas toujours mentionné, contrairement à ceux du compositeur de musique et des interprètes.

¹ Marquié Hélène, « Du notateur à l'auteur : chorégraphe au XIX^e siècle », in *Vivre de son art. Histoire du statut social de l'artiste XV^e-XXI^e siècle*, Agnès GRACEFFA (dir.), Paris, Hermann, coédition SmartFr, Bruxelles, 2012, pp. 77-88.

² P. Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, Paris : 1999, p. 697.

³ Les théâtres de la Porte Saint-Martin et de la Gaîté eurent aussi un privilège pour le ballet ; leur rôle fut cependant bien moindre, surtout après la Révolution de 1830. Les meilleurs chorégraphes furent d'ailleurs souvent embauchés par l'Opéra, comme Coralli (venu de la Porte Saint-Martin) de 1831 à 1850, ou Henry en 1834-1835.

Pour Noverre encore, en 1760, le chorégraphe est celui qui pratique « l'art d'écrire la danse à l'aide de différents signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures ou de caractères désignés par la dénomination de notes »⁴. Il prend soin de distinguer le compositeur de ballet – créateur original comme lui-même – du chorégraphe et encore des maîtres de ballet, « qui sont pour moi – écrit-il – des êtres parfaitement inutiles à un art que j'ai embelli. »⁵ En réalité, la distinction entre compositeur de ballet et maître de ballet, officiellement chargé de diriger l'ensemble des danseuses et danseurs d'un théâtre, de les faire répéter et souvent de leur donner des cours, n'était pas toujours pertinente, puisque la plupart des maîtres de ballet composaient également.

À la fin de l'Empire et sous la Restauration, le mot chorégraphe a cessé de désigner la personne qui note les pas pour devenir synonyme de compositeur de danse⁶, cette dernière expression demeurant également employée. Un article de 1818 rend hommage à l'art du chorégraphe « dont le secret réside dans le siège même de l'intelligence », et l'oppose au travail du simple danseur :

Il n'y a, à la vérité, de l'un à l'autre que la distance de la tête aux pieds ; mais cette distance est infinie, puisqu'elle est l'intervalle même qui sépare les organes matériels de la faculté intellectuelle et pensante. [...] créer un plan, organiser des scènes, mettre en jeu des passions et intéresser des spectateurs nombreux par des tableaux d'invention nouvelle qui, sans le secours de la parole parlent à l'âme en paraissant ne s'adresser qu'aux yeux, c'est un art dont le secret réside dans le siège même de l'intelligence, et qui ne se révèle point à ceux dont l'unique travail a été d'apprendre à balancer leur corps, et à remuer leurs jambes en mesure⁷.

Il n'y aura désormais plus de confusion entre chorégraphe et notateur. Une certaine ambiguïté persiste entre maître de ballet et chorégraphe. Comme le précise le règlement de l'Opéra de 1821, « les maîtres de ballet sont chargés de la composition des ballets, divertissements, combats, pantomimes, et actions liées aux ouvrages qui sont représentés »⁸, mais ils sont aussi chargés de multiples fonctions de répétitions, régie, organisation et surveillance des artistes et des élèves. Les chorégraphes peuvent être maîtres de ballet ou non, s'il s'agit d'artistes invités.

2. Le tournant de 1831

Le texte précédemment cité illustre l'estime dont jouissait la fonction de chorégraphe sous la

⁴ Noverre, *Lettres sur la danse*, Paris : 1977, p. 223.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶ Le mot figure dans son sens actuel dans un article du *Journal des débats* du 8 septembre 1814.

⁷ *Le Journal des débats*, 6 juin 1818.

⁸ Archives de l'Opéra, PA 5 mai 1821.

Restauration, dans la continuité de la fin du XVIII^e siècle, du temps des Noverre, Gardel (Maximilien et Pierre), Dauberval, jusqu'à Aumer qui quitte l'Opéra en 1831. Tout change avec la Monarchie de juillet, pour des raisons à la fois institutionnelles, sociopolitiques et esthétiques. En 1831, l'Opéra qui appartenait auparavant à la Maison du Roi est mis en régie et confié à un directeur-administrateur qui en a la responsabilité financière et met tout en œuvre pour satisfaire le public de la nouvelle élite bourgeoise. Celle-ci rejette les valeurs de l'Ancien régime, et le ballet, autrefois l'art de l'aristocratie masculine par excellence, devient un simple divertissement, incompatible avec la dignité masculine : « il nous semble que depuis longtemps il était décidé dans le public qu'un homme n'avait plus le droit de danser ; que la danse appartenait seulement aux femmes »⁹ peut-on lire en 1834. Ce changement de mentalité est accentué par le renouveau romantique du ballet, porté par la danseuse Marie Taglioni. Pour résumer, désormais, le public vient voir les grandes danseuses, et ne se soucie plus guère de la composition des danses. En outre, les chorégraphes, tous d'anciens danseurs, subissent par contrecoup la stigmatisation qui touche ces derniers.

Le chorégraphe Filippo Taglioni (1777-1871) – père de Marie Taglioni – illustre ce changement de regard, par les critiques incessantes et unanimes dont il est l'objet dans la presse :

Il est permis, sans risquer de soulever contre soi le peuple des admirateurs quand même, de trouver que les ballets de ce maître sont dénués d'invention, que ses pas n'ont aucune originalité, que ses groupes n'offrent que le calque de ce qui a fait longtemps notre admiration dans les œuvres chorégraphiques des Duport et des Gardel ; enfin que l'exécution fait seule le mérite de ses productions, qui ne forment un tout artistique de quelque valeur, que grâce au talent de nos danseuses, réuni à celui des décorateurs et des musiciens¹⁰.

Pourtant, on se presse pour voir les ballets de Taglioni – ou pour y voir sa fille. À son arrivée en 1831, le directeur Véron a doublé son salaire, de 5 000 à 10 000 f. par an, alors que le 1^{er} maître de ballet et chorégraphe, Coralli, ne percevait que 4 000 f.¹¹

Malgré le succès du ballet romantique, on constate que la profession de chorégraphe se dévalorise symboliquement aux yeux de la critique ; le ballet lui-même étant considéré maintenant plus comme un divertissement que comme une œuvre d'art, les chorégraphes sont rarement considérés comme de véritables artistes.

3. Le chorégraphe comme « Artiste »

⁹ J. Janin, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.

¹⁰ *L'Indépendant*, 25 septembre 1836.

¹¹ Bibliothèque Musée de l'Opéra PE 3 (699) Personnel classé par catégorie d'emploi 1830-1844.

Le profond renouvellement de la danse apporté par le ballet romantique¹² témoigne de la créativité des chorégraphes jusqu'aux débuts des années 1830. Mais elle diminua par la suite, en raison des contraintes esthétiques et économiques auxquelles ils se trouvèrent confrontés et de la dévalorisation de l'activité aux yeux du public. Quand bien même le chorégraphe aurait été talentueux, il est douteux qu'il ait pu exprimer totalement sa personnalité et ses désirs d'innovation ; les critiques qui lui reprochaient sa banalité n'auraient sans doute pas toléré un trop grand esprit d'initiative. L'imagination, en matière de ballet, ne se concevait que pour l'intrigue ou les décors, et non pas comme pouvant résulter de l'inventivité de la danse et de sa composition, c'est-à-dire du talent du chorégraphe. Celui-ci avait pour mission première de créer de jolies formes, de mettre en scène et de valoriser les danseuses. Très vite, son rôle se limita – soit qu'il fit effectivement preuve de peu d'imagination, soit que la pression de l'institution commanditaire et du public fut trop forte – à réutiliser des pas et des mises en scène d'un ballet à l'autre, avec pour conséquence une homogénéité – pour ne pas dire monotonie – d'un ballet à l'autre et d'un chorégraphe à l'autre. En outre, en France (contrairement à l'Italie), le chorégraphe n'était souvent pas l'acteur principal dans la création d'un ballet, œuvre collective où s'inscrivaient librettiste(s), compositeur(s), décorateurs et interprètes. Et le ballet demeurait avant tout soumis au livret.

Le chorégraphe Arthur Saint-Léon (1821-1870) le regrette en ces termes en 1856 :

La ravissante idée de la *Sylphide*, que l'on attribue particulièrement à Nourrit, ayant complètement réussi on décida de procéder à l'avenir de la même manière ; c'est-à-dire que le maître de ballets reçut un programme d'un auteur, adopté par la direction, et ne fut chargé que de la partie dansante de l'ouvrage. [...] il est bien évident que l'imaginative [sic] du maître de ballets se trouve ainsi complètement enchaînée par la *donnée* du *Librettiste*¹³.

Lui-même chorégraphe de talent, ayant mené toute une réflexion théorique, il ambitionne pour les chorégraphes de devenir de véritables créateurs de danse :

Dans les autres parties d'Europe, où l'on se voue spécialement au *ballet dansé*, le véritable chorégraphe, *le créateur* est rare.

Ce sont pour la plupart, des reproducteurs qui assemblent à leur manière ce qu'ils ont vu ailleurs¹⁴.

Le chorégraphe danois August Bournonville émet les mêmes critiques sur la danse française et désapprouve la légèreté avec laquelle « on donne généreusement le titre de chorégraphe au premier figurant venu, qui transmet ce qu'il a vu faire à son chef, ou aux premiers sujets, le

¹² Voir H. Marquié, « D'un univers à l'autre : le ballet romantique », dans *Trans(e)*, C. Marcandier, V. Vivès (Dir.), *Insignis* 1, mai 2010, p. 75-90, <http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf>.

¹³ A. Saint-Léon, *De l'état actuel de la danse*, Lisbonne : 1856, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

plus souvent dans une forme très imparfaite »¹⁵ ; il ajoute :

Le maître de ballet doit tenir à honneur d'élaborer lui-même ses canevas ou libretti. [...] le chorégraphe, qui ne compose que d'après un programme donné ne se trouve pas plus avancé que le musicien qui ne fait qu'instrumenter les mélodies des autres, que le dégrossier des marbres, que l'enlumineur d'images ; c'est la poule qui couve les œufs du canard¹⁶.

En conséquence, alors qu'au XVIII^e siècle, les « chorégraphes » (nommés compositeurs de danse) étaient parvenus, grâce à Noverre et à d'autres, à donner à la profession un véritable statut symbolique et à inscrire ses réflexions dans le champ philosophique, le XIX^e siècle voit son image se dévaloriser. Et le chorégraphe de ballet n'est pas reconnu comme un véritable Artiste, au sens où la catégorie se définit alors. Il n'existe d'ailleurs pas d'œuvre littéraire mettant en scène un chorégraphe dans son rapport à l'art et à la création, alors que celles qui mettent en scène un poète, un peintre ou un musicien, abondent. Jean-Marie Schaeffer souligne que les pratiques non conventionnelles et la valorisation de l'originalité sont des conditions nécessaires au surgissement de l'artiste comme classe collective¹⁷. L'artiste est un génie inspiré, seul créateur et maître d'une œuvre singulière qui porte son empreinte ; il appartient en outre à la bohème : « un cénacle de rapins ayant l'amour de l'art et l'horreur du bourgeois [...] ; poursuivant bravement l'idéal à travers la misère et les obstacles renaissants. »¹⁸ : le chorégraphe ne peut remplir aucune de ces conditions. Qui plus est, la qualité des œuvres et la hiérarchie des artistes étaient aussi évaluées en fonction de la qualité sociale du public¹⁹. Et le public de ballets, indépendamment d'une réalité plus nuancée, est de plus en plus assimilé à ce bourgeois, riche mais inculte artistiquement.

Enfin, les œuvres chorégraphiques sont éphémères, ce qui rend difficile d'en évaluer l'originalité artistique, la valeur, mais aussi d'en définir la propriété. Et la question de la définition du chorégraphe en tant qu'auteur, ainsi que celle des droits afférents, vont se poser.

4. Vers une reconnaissance du statut d'auteur

La seconde partie du XVIII^e siècle voit progresser l'idée de propriété intellectuelle et la notion d'auteur en matière artistique. La reconnaissance des auteurs de chorégraphie sera plus difficile à obtenir. Il convient de distinguer, tout en notant les liens entre les trois aspects, la reconnaissance symbolique des chorégraphes comme auteurs aux yeux des contemporains, la

¹⁵ A. Bournonville, *Lettres sur la Danse et la Chorégraphie*, Paris, 1860, s.l. 1998, p. 45.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ J.-M. Schaeffer, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », dans *Communications*, 1997/64, p. 91.

¹⁸ T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, VI, Bruxelles : 1858-1859, p. 131.

¹⁹ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : 1992, p. 168.

reconnaissance des droits à la propriété intellectuelle, et la perception financière de droits.

Le décret des 19-24 juillet 1793 avait consacré le droit de reproduction « aux auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs »²⁰. Progressivement, la création intellectuelle fut admise comme ouvrant à des droits d'auteur. Le privilège demeurait aux auteurs d'écrits, c'est-à-dire pour l'opéra et le ballet, aux librettistes ; à l'Opéra de Paris, ces derniers partageaient – souvent inégalement – avec les musiciens et les chorégraphes les droits perçus. Ainsi, l'*Ordonnance portant règlement pour les pensions et retraites* de 1814-1815 (Art. 19) attribue aux maîtres de ballet la moitié des droits attribués aux librettistes et compositeurs des ballets²¹.

Aux yeux du public, le « compositeur de danse » était parfois nommé comme coauteur du ballet, parfois spécifiquement comme chorégraphe. Il arrive cependant que le nom du chorégraphe ne soit pas cité : celui de Jules Perrot (1810-1892), chorégraphe du rôle titre de *Giselle* n'apparut ni sur les affiches, ni sur le livret. Par contre, en 1870, Saint-Léon figurait comme coauteur de *Coppélia* avec Charles Nutter, et toucha équitablement pour *La Source* un quart des droits, avec Delibes et Minkus pour la musique, Nutter pour le livret²².

Il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que la jurisprudence établisse la possibilité de percevoir un droit d'auteur pour la création d'un mouvement original. Le premier jugement retrouvé date du 11 juillet 1862 ; le Tribunal Civil de la Seine condamna Madame Petipa pour avoir, malgré l'interdiction de Jules Perrot, dansé un pas que le chorégraphe avait créé à Saint-Petersbourg²³. De même, le Tribunal de Rouen, condamna le 12 novembre 1875 le directeur de théâtre Loisel, pour avoir monté un ballet du chorégraphe Paul, sans son consentement et sans le rémunérer²⁴.

Les chorégraphes commencèrent à revendiquer une reconnaissance égale à celle des auteurs de livrets, des droits d'auteur et un droit moral sur leurs œuvres. En 1876, le chorégraphe Louis Mérante (1828-1887), dont le nom ne figurait pas sur l'affiche du ballet *Sylvia* et qui souhaitait apparaître comme auteur afin de toucher les droits afférents (et ne pas être seulement rémunéré comme maître de ballet), intenta un procès.

Officiellement, c'est seulement en 1886 que le texte de la convention de Berne (premiers accords internationaux visant à harmoniser les pratiques et les législations de différents pays)

²⁰ S. Dumas-Parmentier, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, Thèse, 1953, Faculté de Droit Université de Paris I, p. 81.

²¹ Archives de l'Opéra, C 10859.

²² P. Girard, « Sylvia de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », dans C. Branger, *Musique et chorégraphie en France depuis Léo Delibes à Florent Schmitt*, Saint-Étienne : 2010, p. 33-72.

²³ S. Dumas-Parmentier, *Les Œuvres chorégraphiques...*, citée n. 15, p. 88-89.

²⁴ *Ibid.*, p. 92-94.

accorde au ballet le statut d'œuvre protégée et qu'un droit de propriété intellectuelle est attribué à un créateur de ballet²⁵. La chorégraphie est alors assimilée à une mise en scène de théâtre et doit donc être fixée. Mais elle peut l'être « par écrit ou autrement », ce qui délie quelque peu la danse de son lien au livret.

Une autre question se posait, celle des droits des maître-sse-s de ballet, créant une œuvre originale. En 1910, Mademoiselle Stichel, maîtresse de ballet à l'Opéra et chorégraphe de *La Fête chez Thérèse*, fit un procès devant le tribunal civil de la Seine à la veuve du librettiste, Catulle Mendès, et au compositeur Reynaldo Hahn, pour que son nom figure sur le programme et pour toucher des droits d'auteurs au même titre qu'eux. Le tribunal lui donna raison en 1911, décidant que si un-e maître-sse de ballet, salarié-e d'un théâtre, ne pouvait réclamer de droits d'auteur pour un divertissement au sein d'un opéra (cette création relevant de ses obligations), elle/il devait être considéré-e comme coauteur-e dans le cas d'un ballet, s'il y avait véritablement co-créditation²⁶. Mais la cour d'appel de Paris infirma le jugement en 1919, considérant qu'il n'y avait pas eu une réelle concertation et coréalisation. La logique du ballet, avec ses multiples partenaires, n'est pas simple et la question des droits des chorégraphes associés dans des productions de théâtre, cinéma, vidéo demeure aujourd'hui encore d'actualité, ces droits étant rarement payés, et les chorégraphes ignorant même parfois qu'elles/ils peuvent en bénéficier.

En France toutefois, les chorégraphes peuvent déposer leurs œuvres à la SACD depuis la fin du XIX^e siècle ; on y trouve ainsi les œuvres de chorégraphes et maître-sse-s de ballet, à côté de celles de l'une des pionnières de la danse moderne, Loïe Fuller, avec un descriptif des actions dansées et de la scénographie.

5. L'entrée des femmes dans la profession

Il n'a été question jusque-là que « du » chorégraphe ; la profession est en effet longtemps demeurée un bastion masculin, malgré la féminisation de la danse au XIX^e siècle.

Françoise Prévost (1681-1741) semble être la première femme à avoir réglé plusieurs ballets, parmi lesquels *Les Caractères de la danse* (1715) ; par la suite, Marie Sallé (1707-1756) fut une véritable réformatrice de la danse, à laquelle Noverre rendit hommage. Elle simplifia les

²⁵ Convention complétée à Paris le 4 mai 1896, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, à Rome le 2 juin 1928, et à Bruxelles le 26 juin 1948. *Rapport des Assises européennes du droit d'auteur du chorégraphe*, 20-23 septembre 1992, Archives de la SACD, p. 25.

²⁶ Jugement publié dans *La Gazette des tribunaux* du 4 mars 1911. Voir aussi S. Dumas-Parmentier, *Les Œuvres chorégraphiques...*, citée n. 15, p. 112-113. D. Bougerol, « Analyse juridique de la chorégraphie (droit d'auteur et droits voisins) », *Rencontres internationales Arts, sciences et technologies*, 2000, http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/colloque/publications/BOUGEROL.pdf.

costumes et fut une des premières à vouloir exprimer des sentiments à l'aide de gestes et d'une mimique sensibles. Il faut attendre 1838 pour voir de nouveau une femme chorégraphe à l'Opéra ; mais *La Volière*²⁷ de Thérèse Elssler n'eut que quatre représentations. Fanny Cerrito par contre, avec *Gemma* en 1854²⁸, fut saluée pour son travail de chorégraphe, notamment par Théophile Gautier, librettiste du ballet²⁹. Six ans plus tard, en 1860, Marie Taglioni chorégraphie *Le Papillon*³⁰ pour la danseuse Emma Livry. En l'espace de cent cinquante ans, on ne trouve donc que cinq chorégraphes, et encore ne sont-elles pratiquement jamais citées en tant que telles dans les histoires de la danse en France, pas plus que dans les histoires des femmes.

Ce n'est qu'avec l'ouverture de nouveaux lieux à la faveur de la libéralisation des entreprises théâtrales en 1864 qui va de pair avec l'apparition d'esthétiques nouvelles, en dehors des cadres traditionnels, que les femmes vont investir la profession, selon deux voies. Une partie d'entre elles parvint à se faire admettre et reconnaître comme maîtresses de ballet. La plupart ont fait carrière ailleurs qu'à l'Opéra, dans des théâtres de province, des théâtres secondaires, des music-halls, ou à l'Opéra Comique. Parmi elles, Louise Stichel, déjà évoquée, première femme à avoir été première maîtresse de ballet à l'Opéra en 1909-1910, créa ensuite des ballets aux Folies Bergère pendant plus de dix ans, tout en travaillant pour d'autres théâtres, avant de devenir maîtresse de ballet à l'Opéra comique de 1923 à 1925. Mariquita, après un parcours dans plusieurs théâtres parisiens devint maîtresse de ballet à l'Opéra Comique de 1899 à 1920, y créa plusieurs dizaines de ballets, reconstitua des œuvres anciennes et devint en 1900 la chorégraphe officielle du Palais de la danse pour l'Exposition universelle. D'autres demeurent quasiment dans l'oubli. Jusqu'à nos jours, le ballet et la danse académique demeurent des domaines où les hommes conservent très majoritairement le privilège de la création et de la mémoire historiographique.

C'est en créant des formes radicalement nouvelles de danse que les chorégraphes femmes purent réellement s'imposer, au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Les plus célèbres, Loïe Fuller et Isadora Duncan, ont même été reconnues comme artistes au sens fort du terme, créatrices d'œuvres singulières et de formes artistiques nouvelles³¹. Avec la danse moderne, la danse accède à l'autonomie et grâce à ses pionnières, la/le chorégraphe sera considéré-e

²⁷ Ballet-pantomime en 1 acte. Chorégraphie et livret (d'après Boccace) : Thérèse Elssler ; musique : Casimir Gide.

²⁸ Ballet-pantomime en 2 actes. Chorégraphie : Fanny Cerrito ; livret : Théophile Gautier ; musique : Gabrielli.

²⁹ T. Gautier, *La Presse*, 13 juin 1854.

³⁰ Ballet-pantomime en 2 actes. Chorégraphie : Marie Taglioni ; livret : Saint-Georges ; musique : Jacques Offenbach.

³¹ Sur la spécificité, les circonstances et le devenir de cette reconnaissance, voir H. Marquié, « On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' » dans *Résonances* 10, octobre 2008, p. 107-124.

comme une créatrice/créateur à part entière d'œuvres originales.

La reconnaissance symbolique de la profession de chorégraphe au même titre que les autres professions artistiques ne s'est pas achevée avec le XIX^e siècle, mais s'est poursuivie au XX^e et jusqu'à nos jours. Serge Lifar tenta d'imposer (sans succès) le mot « choréauteur » en 1938³², tout en théorisant sur la fonction ; en mai 1978, il plaida longuement – mais sans succès non plus – pour la reconnaissance pleine et entière de la danse au même titre que les autres domaines artistiques, au sein de la SACD³³. Il faudra attendre 1991, pour qu'une chorégraphe, Susan Buirge, entre pour la première fois au conseil d'administration de la SACD et devienne vice-présidente chargée de la danse. Il est aussi révélateur que dans son livre portant sur *L'Élite artiste* en 2005, la sociologue Nathalie Heinich n'évoque à aucun moment les chorégraphes, ni pour le XIX^e siècle – ce qui pourrait encore sembler logique, dans l'optique de l'époque –, ni pour le XX^e, ce qui l'est moins ; elle convoque pourtant écrivains, poètes, peintres et sculpteurs, compositeurs de musique, metteurs en scène, réalisateurs de films, ainsi que les interprètes (de théâtre ou de danse)³⁴.

Au-delà d'un éclairage sur l'histoire d'une profession relativement peu connue, l'étude du métier de chorégraphe ouvre donc, on vient de le voir, des perspectives nouvelles sur l'histoire culturelle du XIX^e siècle et aussi sur les représentations collectives qui biaisent encore aujourd'hui nos connaissances sur l'art chorégraphique.

Hélène Marquié

Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis

³² S. Lifar, *La Danse*, Paris : 1938.

³³ *Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, n° 67, 1^{er} juillet 1978, p. 30.

³⁴ N. Heinich, *L'Élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : 2005.