Les ballets de Théophile Gautier

Edwin Binney

Librairie Nizet

LES BALLETS
DE
THÉOPHILE GAUTIER

EDWIN BINNEY, 3rd

LES BALLETS DE THÉOPHILE GAUTIER

Car ce qui ne vaut pas la peine d'être dit
On le chante, selon un barbier plein d'esprit.
Mais ce qui ne vaut pas la peine qu'on le chante,
Qu'en fait-on ? On le danse, et la salle est contente.

(Gautier, *Pierrot posthume*)
[vers inédits]

LIBRAIRIE NIZET
PARIS
1965

IL A ÉTÉ TIRÉ
HUIT CENTS EXEMPLAIRES
SUR PAPIER BOUFFANT SELECT
NUMÉROTÉS DE 1 A 800

EXEMPLAIRE N° 179

A
ma femme
ALICIA LANGFORD (Binney)
sans qui, pour moi
il n'y aurait pas eu de ballet
et à
RENE JASINSKI
sans qui, pas de Gautier.

REMERCIEMENTS

Quand un auteur fait des recherches dans dix-neuf bibliothèques, et qu'il écrit pour s'informer auprès des savants, des autorités en matière de théâtre, et des conservateurs de musée dans douze pays différents, il contracte un grand nombre de dettes dont il ne peut pas s'acquitter par des remerciements, si complets qu'ils soient. Les notes expliqueront d'où viennent des faits isolés; mais il faut bien indiquer séparément où on a trouvé une aide étendue.

La dédicace de ce livre reconnaît mes plus grandes obligations. Pour m'avoir aidé plus qu'ils n'y étaient obligés, je voudrais remercier particulièrement M. René Roncœur et Mlle Marguerite-Marie Perrault de la Bibliothèque nationale, ainsi que M. Jean Adhémar du Cabinet des Estampes ; M. André Ménetrat, Bibliothécaire en chef de la Bibliothèque de l'Opéra et ses collègues; M. Jean Pommier de la Collection Spoelberch de Lovenjoul à Chantilly et les membres de l'Institut de France qui m'ont recommandé à lui ; et M. Paul Blanchard, Bibliothécaire de la Société des auteurs dramatiques. Sans l'aide de Mme Alla Savitskaya de la Bibliothèque Lénine à Moscou, et de Mlle Galina Dobrovolskaya à l'Institut du Théâtre, de la Musique et du Cinéma à Léningrad, mon voyage en Russie aurait été inutile.

Aux doyens de la critique et de l'histoire du ballet : Yuri Slonimski, Cyril Beaumont, et Svend Kragh-Jacobsen, je tiens à offrir mes remerciements pour leurs œuvres sans prix et leurs encouragements personnels. Et je voudrais signaler particulièrement, en les nommant à part, M. Ivor Guest et Mlle Lillian Moore qui occupent une place si importante parmi les

auteurs internationaux sur le ballet. S'ils n'avaient pas généreusement partagé avec moi leurs connaissances sur ce sujet, il y a plusieurs parties de ce livre qui n'auraient jamais été aussi complètes.

La biographie de Gautier par Joanna Richardson n'aurait pas pu paraître à un meilleur moment. Je lui suis reconnaissant aussi de m'avoir offert des informations inédites ; elles ont été très bienvenues. Sans la gracieuse assistance du département de Photographies à la Bibliothèque nationale, et de Mmes Nathalie Berestneff et Larisa Trolle, une grande partie de la reproduction vitalement importante des textes de journaux et des traductions étrangères n'aurait pas pu être faite si vite et si bien. Il faut aussi dire combien j'ai apprécié la courtoisie, et la chaleureuse réception qui m'ont été accordées par M. et Mme Pierre Théophile Gautier et Mme Alice Théo-Bergerat, seuls survivants de la famille du poète. Et je voudrais remercier de ses bons conseils Mlle Andrée Bruel, qui a traduit ce livre en français.

E. B.

PREFACE

A notre époque un auteur, un compositeur, d'autres artistes, sont strictement obligés de s'en tenir à leur art spécial ; c'est ainsi qu'on a presque complètement détruit la conception du temps de la Renaissance, qu'un « homme complet » pouvait se mouvoir avec la même aisance dans plusieurs champs d'action créatrice. On remarque de temps en temps un poète qui est aussi peintre amateur, ou un sculpteur qui joue bien d'un instrument de musique, mais l'existence d'un artiste comme Tristan Klingsor, capable de composer, écrire, et peindre, presque avec la même aisance et le même succès, est chose rare. Les noms de Voltaire et de Rousseau, de Victor Hugo et de Théophile Gautier, viennent aussitôt à l'esprit comme étant ceux d'hommes de lettres français qui ont eu des talents très différents : Voltaire a fait des expériences scientifiques, Rousseau a composé de la musique, et les deux poètes du dix-neuvième siècle, en plus de leur renommée littéraire, ont été connus aussi comme dessinateurs ou peintres. On peut compter aussi Baudelaire, dont la sensibilité esthétique a fait un excellent critique d'art, et Eugène Fromentin, peintre justement célèbre comme écrivain. Le titre de ce livre indique déjà une dualité d'intérêt comparable. On pourrait se demander si Gautier, dont on sait bien qu'il était peintre, n'aurait pas pu s'intéresser au ballet comme danseur ou chorégraphe.

Il y a un siècle, quand un ballet était seulement une suite d'épisodes dont certaines parties étaient dansées, « écrire un ballet » voulait dire raconter une histoire en arrangeant les

éléments de l'intrigue de façon à présenter des situations bien claires, dont on faisait alors ce qu'on appelait un livret. C'est de cette façon que Gautier était librettiste. Parmi ses nombreux talents ne se trouvaient pas ceux du danseur ou du chorégraphe comme nous comprenons ces termes aujourd'hui. A l'heure actuelle, il existe de nombreux ballets dans lesquels on ne pourrait pas trouver d'intrigue. D'abord vient la musique, interprétée par le directeur de la danse, qui met à son diapason l'expression chorégraphique. Cependant on parle encore d'écrire un ballet, dans le sens du dix-neuvième siècle, surtout en France. Noel Coward et Françoise Sagan ont chacun « écrit un ballet » au cours de ces dernières années (sans grand succès ni l'un ni l'autre).

En Amérique, cependant, et aussi en Angleterre, les mots « écrire un ballet » font plutôt penser aujourd'hui à des changements en notation des pas et des figures conçus par un chorégraphe pour une réalisation scénique. C'est ainsi que les concepts essentiels de la danse ont changé depuis un siècle.

La différence entre les ballets du dix-neuvième siècle et ceux du vingtième provient en grande partie de l'importance croissante du chorégraphe. Il y a cent ans, un livret était accepté par le théâtre où on devait présenter l'ouvrage. Alors, le compositeur et le chorégraphe collaboraient. Le librettiste était essentiellement nécessaire à l'œuvre qu'on désirait monter, parce que c'était son récit qu'on allait mettre en action. Aujourd'hui, c'est le chorégraphe qui importe le plus. Si une partition n'a pas été spécialement commandée d'avance, le chorégraphe décide lui-même s'il désire peu ou beaucoup d'intrigue, et quelle musique l'accompagnera. Cette différence profonde vient de la signification qu'on donne au mot « chorégraphe ».

Le suffixe « graphe » (celui qui « écrit ») ajouté à une racine grecque signifiant « danse » produit un mot hybride qui provoque de la confusion. On peut écrire l'histoire de ce qui se passe dans un ballet, mais on ne peut le faire pour les danses mêmes qu'en employant différents systèmes compliqués de notation de danse; en vérité, on crée, on dessine, on réalise. Au dix-neuvième siècle comme aujourd'hui, le mot « chorégraphe » avait été déjà employé pour désigner celui qui inventait des mouvements de danse, et qui décidait quels motifs placer sur la scène. Mais dans le sens original d' « écrivain de la danse », le mot pouvait s'appliquer aussi aux auteurs de livrets de ballets, donc à Gautier. N'oublions pas que l'expression « les talents chorégraphiques de Théophile Gautier » offrait une idée claire aux critiques de jour-

naux et à leurs lecteurs entre 1840 et 1860 : idée très différente de ce que signifie l'expression « les talents chorégraphiques de Roland Petit ou de Frederick Ashton » entre 1940 et 1960. Gautier était plus exactement ce que les Français appellent un *chorèauteur*, un « auteur pour la danse ». Bien que Saint-Georges, son collaborateur pour le livret de *Giselle*, ait pu lui envoyer une lettre qui commençait ainsi : « Mon cher confrère en chorégraphie... » (1), il faut nous en tenir au talent de Gautier comme « auteur de livrets », et reconnaître seulement à Coralli, Saint-Léon, et quelques autres, le talent qui se rapproche le plus au dix-neuvième siècle du génie de Balanchine et de ses collègues, également rares au vingtième siècle.

Gautier, comme homme de lettres, ne trahissait pas son métier quand il écrivait un livret de ballet. Cette sorte de livret était alors un genre littéraire ayant une tradition déjà vieille de 250 ans. Mais c'était le seul homme de lettres important de son temps qui écrivît pour la scène de ballet. C'est pourquoi notre titre, même s'il peut surprendre, est aussi justifié que pour d'autres études qui analysent les relations complexes entre deux formes d'art différentes.

Les contacts étroits entre les hommes de lettres et le monde du ballet existent depuis la naissance de ce nouvel art. Le premier Ballet de Cour avait pour but de retrouver l'idéal du théâtre grec, lequel devait présenter un ensemble harmonieux de poésie, de musique, et d'action dansée. Ensuite les spectacles de cour amenèrent tous les hommes de lettres de la première moitié du XVIIe siècle à composer de la poésie pour ces œuvres. Des poètes aussi différents que Malherbe, Théophile de Viau, Racan, Sorel, Colletet, Tristan l'Hermite, et Boisrobert, écrivirent des vers pour les livrets de ces premiers ballets. La réputation d'un certain poète, Isaac de Benserade, était due presque entièrement au succès de ses vers de circonstance écrits pour ces divertissements. Descartes, à la demande de la reine de Suède, écrivit un scénario de ballet. Molière créa même en 1661 un nouveau genre, la Comédie-Ballet. Quand Louis XIV, qui dansait depuis vingt ans, cessa de le faire, on vit apparaître bientôt après un genre d'opéra plus professionnel dont la danse faisait partie.

Les premiers opéras français qui prirent dans les préférences de leur auditoire la place des ballets de cour, avaient besoin de livrets aussi pour les passages qui étaient déclamés ou chantés. Pour cela, Lulli fit appel à Philippe Quinault. Thomas Corneille et Fontenelle en écrivirent d'autres. Un jour, Lulli essaya de se faire promettre un livret d'opéra par

Racine et Boileau. Au siècle suivant, Voltaire était certainement le plus grand auteur qui se soit intéressé à l'opéra et au ballet. Sa comédie-ballet, la *Princesse de Navarre,* fut donnée en 1745 avec musique de Rameau.

Après Voltaire, on voit moins de grands noms littéraires dans les programmes de l'Opéra, bien qu'on puisse nommer Sedaine et Paradis de Moncrif. Il est cependant possible de trouver une ligne ininterrompue mais mince, montrant qu'il y avait un contact entre le ballet et l'opéra d'une part, et les hommes de lettres de l'autre, depuis le temps de Jean-Antoine de Baïf jusqu'à celui de Jean Cocteau, dont on a pu voir en 1946 la première du *Jeune homme et la mort.* Pendant la période du ballet romantique, on prenait pour sources les œuvres de la littérature contemporaine. Les idées venaient d'œuvres aussi disparates que le *Trilby* de Nodier, l'*Ondine* de l'Allemand la Mothe-Fouqué, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, ainsi que de beaucoup d'autres textes littéraires.

Les grands auteurs de « la Génération Romantique de 1800 », excepté un tout petit nombre, ne se souciaient pas des représentations de l'Opéra. A coup sûr, ils s'intéressaient beaucoup au théâtre, mais ils n'accordaient pas grande importance à l'opéra et au ballet. C'est avec de vives inquiétudes que Victor Hugo tire de son roman *Notre-Dame de Paris* le livret d'un opéra en quatre actes, la *Esméralda,* afin d'encourager les ambitions musicales de Louise Bertin, fille du propriétaire influent du *Journal des Débats.* La grande exception parmi les auteurs de la première moitié du dix-neuvième siècle fut Théophile Gautier. En acceptant, en créant presque, la doctrine de l'art pour l'art, il montrait en ce qui concerne les questions d'art et d'esthétique un point de vue radicalement opposé à celui des auteurs de son temps. Il voyait dans les ballets d'alors beaucoup plus qu'eux et certainement il les appréciait plus qu'ils ne pouvaient le faire. Le manque d'argent l'ayant forcé à gagner sa vie autrement que comme homme de lettres, il devint critique dramatique dans plusieurs journaux de Paris l'un après l'autre. La plupart de ses comptes rendus parurent dans la *Presse* (1836-1855), et le *Moniteur universel* (1855-1868), mais d'autres périodiques profitèrent aussi de ses riches articles. Loin de dédaigner les représentations de ballet, il écrivit quelques-unes de ses pages les plus intéressantes sur les soirées de l'Opéra. L'ensemble de sa critique du ballet est la seule source suivie, et certainement la mine d'information la plus satisfaisante que nous possédions sur les représentations du ballet romantique.

Se sentant peut-être enhardi par sa connaissance intime du

ballet, et très sûr qu'on avait besoin d'intrigues plus artistiques pour les nombreuses représentations de ballet, en 1841, Gautier employa pour une nouvelle œuvre un sujet basé sur un thème du folklore allemand, qu'il avait trouvé chez Heine. Son idée avait besoin d'être adaptée pour réussir sur la scène, et on ne pense pas qu'il ait été le seul auteur du scénario. Cependant, *Giselle* est un grand chef-d'œuvre, qui mérite d'être représenté aujourd'hui comme il y a plus d'un siècle. Pendant les saisons suivantes, Gautier donna d'autres livrets pour l'Opéra : la *Péri* (1843), *Pâquerette* (1851), *Gemma* (1854), et *Sacountala* (1858). Il donna *Yanko le bandit* (aussi en 1858) au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

En plus des six ballets qui furent montés, Gautier écrivit au moins six autres scénarios qui ne le furent pas. Parmi ces six, cinq furent entièrement écrits, un resta à l'état d'ébauche. Trois des cinq livrets terminés sont perdus, bien qu'il existe pour l'un d'eux un plan, et qu'on connaisse le titre d'un autre. Ainsi, comme produit de la plume de Gautier, il existe un cycle d'œuvres réparties sur une étendue de trente-cinq années (1837-1872). Pour Gautier, les livrets de ballet n'étaient pas le résultat d'une exubérance de jeunesse qu'il aurait dépassée ou remplacée plus tard par des œuvres conventionnelles. Son premier ballet, écrit à l'âge de vingt-six ans, avait été encouragé par le cercle d'amis bohèmes avec lesquels il vivait à l'Impasse du Doyenné. Le dernier était son œuvre finale qu'il termina juste avant de mourir à l'âge de soixante-et-un ans.

Gautier n'essaya jamais de nier qu'il avait fait ces livrets. Même si ce genre était très mineur, cela l'aidait à vivre ainsi que sa famille *. Dans sa lettre autobiographique à Armand Baschet en 1851, il écrivait :

> Je n'avais encore rien fait pour le théâtre, et, pour qu'on ne m'accusât pas d'abuser des effets de style, je débutai par un ballet : *Giselle*, où Carlotta parut pour la première fois. Ce ballet, chose bizarre, a eu un succès immense ; il s'est joué et se joue encore dans toutes les parties du monde. Pour un poète, ce succès chorégraphique ne laisse pas que d'être humiliant. (2) **

---

* On trouvera dans l'Appendice B un tableau aussi complet que possible des sommes reçues par Gautier comme droits d'auteur pour ses ballets.

** Gautier voulait vraiment dire qu'il n'avait pas encore écrit pour le théâtre une œuvre qui ait été jouée. Comme nous le verrons ci-dessous, il avait déjà écrit un livret de ballet avant *Giselle*. Spœlberch de Loven-

Dans la même lettre, il citait la *Péri* (3).

L'autre autobiographie de Gautier, écrite pour l'*Illustration* en 1867, et réimprimée dans ses *Portraits contemporains* (3e édition, Paris 1874), contient cette déclaration :

> J'ai eu plusieurs ballets représentés à l'Opéra, entre autres *Giselle* et la *Péri*, où Carlotta Grisi conquit ses ailes de danseuse... (p. 12.)

Gautier, quoiqu'il n'ait pas été heureux que son plus grand triomphe au théâtre soit venu d'un de ses ballets, ne les laissait pas de côté quand il énumérait ses succès. Son camarade Maxime Du Camp allait plus loin. Ecrivant une biographie de son ami, il essaya pour la première fois d'expliquer pourquoi Gautier avait écrit des livrets de ballet. Il donna aussi aux futurs étudiants de Gautier une indication précieuse de l'importance de *Giselle*, indication dont la portée n'a pas été remarquée :

> On dirait que c'est pour matérialiser ses propres rêves qu'il a fait des ballets. *Gizelle* [*sic*] la *Péri*, *Sakountala* [*sic*], qui n'ont pas été surpassés et qui, jusqu'à présent du moins, semblent être restés des modèles inimitables. *Gizelle* [*sic*] fut, la première fois, représenté à l'Opéra le 28 juin 1841. Sans insister, j'indique aux futurs biographes de Théophile Gautier que c'est à cette date qu'il conviendra de chercher ce que les Allemands nommeraient le point tournant de son existence. (4)

Pourquoi le cycle des ouvrages de Gautier dans le domaine du ballet n'a-t-il pas étudié plus tôt ?

La nature double de notre sujet explique pourquoi il n'a pas tenté d'autres chercheurs. Théophile Gautier en tant qu'homme et auteur a été l'objet de beaucoup de recherches. Certains aspects de l'histoire du ballet ont aussi intéressé de nombreux historiens de la danse. Placer un danseur dans le courant de l'histoire de la danse à son temps, ou placer un personnage littéraire dans son milieu littéraire, c'est normal, on s'y attend. Mais placer un personnage littéraire dans la tradition de la danse, ou quelqu'un du monde du ballet dans l'évolution littéraire est plus difficile. L'unique exemple montrant qu'on peut s'acquitter de cette tâche à cette date est l'ouvrage magistral de Charles Silin, *Benserade and his Bal-*

---

joul a remarqué une autre inexactitude dans cette lettre. Carlotta Grisi avait déjà paru à l'Opéra avant *Giselle*. Mais c'était le premier *nouveau* ballet qu'elle avait créé.

lets de Cour (Baltimore 1940). Mais Silin n'avait qu'à situer son poète dans le voisinage du milieu de la cour au XVIIe siècle, déjà fréquenté par d'autres poètes de l'époque. Un autre livre récent, *The Art of the Dance in French Literature from Théophile Gautier to Paul Valéry*, par Deirdre Priddin (Londres 1952), n'essaie pas de placer les hommes de lettres dans le monde de la danse, mais se contente d'étudier les écrits sur la danse, par les auteurs en question.

Les historiens du ballet ont, naturellement, cité Gautier dans leurs études. On a publié sur *Giselle* des livres en trois langues différentes. Tous donnent quelque place à Gautier, mais seulement comme étant l'un des collaborateurs qui ont fait le livret qui les intéresse. Ce n'est pas leur affaire que d'étudier l'évolution de Gautier en relation avec le ballet, ou du ballet en relation avec Gautier. Ivor Guest, dans son excellent livre, *The Ballet of the Second Empire, 1847-1870* (2 vol, Londres 1953-1955), a présenté avec compétence ce qui concernait Gautier dans l'ensemble de son sujet. De plus, il a donné de longues citations des parties de la critique sur la danse, par Gautier, qui, n'ayant pas été publiées en volume, ont été moins consultées que ses articles qui ont été assemblés en 1858-1859, pour former l'*Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Mais c'est bien évident que le sujet de M. Guest n'était pas Gautier mais le ballet.

Les historiens de la danse ont été plus justes pour Gautier lorsqu'ils l'ont trouvé sur leur route que les littérateurs ne l'ont été pour les livrets de ballet et les danseurs qu'ils auraient pu étudier. André Levinson, critique russe qui avait émigré en France, accorda à Gautier quelque attention dans son livre *Maîtres du Ballet* (5). Son court chapitre sur les livrets de Gautier était peut-être le premier ouvrage qui traitait de l'ensemble de son œuvre se rapportant au ballet. Mais les remarques de Levinson étaient décousues et sommaires, et ne formaient pas une étude continue. Il se réservait de faire une analyse plus étendue des « idées de Gautier sur le ballet » qui, expliquait-il, étaient très complexes, et n'avaient jamais été complètement codifiées *. La mort de Levinson en 1935 nous enleva le seul historien sérieux de la danse qui aurait vraisemblablement pu traiter Gautier et le ballet en même temps avec assez de détail.

---

* « Evidemment, ces nombreux livrets et projets de ballets, ces jugements sur tant d'interprètes fameux, d'œuvres quelquefois oubliées se prêteraient à une étude infiniment plus vaste que nous nous réservons. » (LEVINSON, le *Ballet romantique* [Paris 1929], p. 48.)

Alors que le nom et la réputation de Gautier donnaient une aura littéraire aux études des historiens de la danse, ses ballets ont souvent présenté un obstacle aux historiens de la littérature qui étudiaient sa personnalité ou certains aspects de son œuvre. Des livres et des articles savants ont été publiés, notamment *Théophile Gautier et l'Italie* par Henri Bédarida (Paris 1934); *Théophile Gautier et l'Espagne* par Gilberte Guillaumie-Reicher (Ligugé [Vienne] 1936), et l'article de H. David « l'Exotisme hindou chez Théophile Gautier » (dans la *Revue de littérature comparée,* 1929, n° 3) qui, par leur titre, ont donné l'impression qu'ils traitaient l'ensemble de leur sujet. Mais ces auteurs ou bien n'ont pas compris, ou bien ont trouvé indigne de leur attention le fait que Gautier avait écrit des livrets de ballet, dont deux étaient situés en Italie, et un en Espagne, alors qu'un autre était une adaptation de la plus grande pièce de théâtre hindoue, *Sacountala.* Nous ne voulons pas dire qu'il aurait fallu ajouter à ces ouvrages de longs chapitres ou paragraphes. Mais il semblerait raisonnable que ces auteurs aient mis dans des notes ce qu'ils savaient sur ces ballets, comme l'a fait Louis Poulain dans son article sur les « Traces de l'influence allemande dans l'œuvre de Th. Gautier » (*Bericht der Realschute zu Basel,* 1913-1914). La seule bonne étude d'un ballet de Gautier dans une œuvre érudite est celle de la *Péri* dans *Voyageurs et écrivains français en Egypte,* par Jean-Marie Carré (2 vol., Le Caire 1932). C'est la seule fois qu'un ballet de Gautier a été examiné avec intérêt par un historien qui n'était pas avant tout spécialiste en danse.

La dualité du sujet, indiquée dans le titre de cet ouvrage, présente sa plus grande difficulté. J'étudie la littérature française depuis de nombreuses années, et je suis « balletomane » depuis le même moment. Je dois aussi avouer que j'ai étudié le ballet pendant toute ma vie adulte, sur trois continents et dans sept pays. Il est décevant de commencer à étudier le ballet à un âge après lequel un danseur professionnel normal a déjà atteint son apogée physique ; mais cela rend plus aiguë l'appréciation esthétique du ballet comme forme artistique. Le plus grand avantage que j'aie pour traiter ce sujet, et que n'avaient pas ceux qui ont étudié Gautier avant moi, est le fait que j'ai été assez heureux pour être le maître de ballet d'une compagnie qui donnait le deuxième acte de *Giselle,* et que j'étais aussi premier danseur dans cette production. En plus d'avoir beaucoup voyagé pour obtenir les matériaux nécessaires à cette étude, mon vif intérêt pour la chorégraphie m'a aussi amené à suivre des classes de ballet jusqu'à Moscou,

et à interviewer des autorités importantes de l'art de la danse, l'une des principales étant Galina Ulanova, *prima ballerina assoluta* du Théâtre Bolshoi, l'une des principales interprètes du rôle de Giselle aujourd'hui.

L'acte d'écrire des livrets de ballet était pour Gautier l'un des moyens les plus importants de réaffirmer sans cesse le romantisme intérieur de sa vie et de ses œuvres. Etudier ces ballets seulement comme productions de théâtre, dont l'une est encore jouée aujourd'hui, sans se rendre compte que c'est le produit des désirs d'exotisme de Gautier, des créations de son monde de rêves; cela peut être de la bonne histoire de la danse, mais cela n'est pas complet. Limiter cette étude à des théories littéraires peut être érudit, mais c'est incomplet aussi. Une étude définitive d'un ouvrage de théâtre doit présenter certains faits, des faits aussi différents que : « qui a joué un rôle ? » ; « combien de fois cela a-t-il été représenté ? » ; « qu'en ont dit les critiques ? » ; et d'autre part : « quelles étaient les émotions de l'auteur quand il écrivait? »; « quelle est la cause agissante qui tourna son attention vers ce sujet ? » ; et « cet ouvrage vient-il d'autres qui l'ont précédé, aide-t-il à en expliquer d'autres qui l'ont suivi ? » La différence de portée entre ces deux groupes de questions explique le format de ce livre. Il faut d'abord étudier les ballets de Gautier séparément, comme œuvres de théâtre, avant de les envisager comme œuvres littéraires.

CHAPITRE I

TAGLIONI, ELSSLER ET THEOPHILE GAUTIER

L'année 1836 fut capitale dans l'histoire du ballet romantique. On donna deux ouvrages de danse importants, chacun présentant une première danseuse différente, et chacun remportant un grand succès ; c'était une occasion rare ; on ne pouvait guère s'attendre à voir cela en une même année à l'Opéra de la rue Lepelletier *. En plus des deux nouveaux ballets, il se produisit cette année-là un autre événement dont on ne savait pas encore qu'il se rapporterait un jour au monde de la danse, ayant finalement plus d'importance que la présence éphémère de Fanny Elssler dans le *Diable boiteux* et de Marie Taglioni dans la *Fille du Danube* : c'est que le poète Théophile Gautier écrivit ses premiers articles pour la *Presse*. Il ne prit le titre de critique dramatique permanent que l'année suivante. Et il n'était pas encore chargé de donner le compte rendu des ballets de l'Opéra. Moins de deux mois après la publication de son premier article pour le nouveau journal, cependant, il remarqua une

* Pour plus de clarté, les mots « Opéra » et « Directeur » seront employés de préférence aux noms plus exacts donnés à l'époque, et qui ont changé bien des fois, de 1815 à 1870. Pour des raisons politiques, cette institution s'est appelée *Académie royale* (ou *impériale*) *de musique ; Opéra ; Théâtre de la Nation ;* ou *Théâtre impérial de l'Opéra.* Le titre du Directeur changea aussi selon ses rapports avec l'Etat ; il fut selon les cas directeur, commissaire royal, administrateur, administrateur-général, ou directeur-entrepreneur.

danse de Taglioni au palais de Compiègne. Le *Courrier de Paris* du 13 octobre 1836 contenait le premier article de journal consacré par Gautier aux danseurs et aux œuvres du ballet romantique. Il devait y en avoir plus de quatre cents.

Taglioni n'avait pas besoin de l'aide apportée par les éloges de Gautier. Elle était déjà la reine sans couronne dans le royaume du ballet, également adorée par le public et par les critiques. Elle était en grande partie responsable de l'incroyable succès financier du directeur, le docteur Véron, et c'est elle qui plus que toute autre, avait rendu possible le succès d'un nouveau genre de ballet, la recherche de l'inaccessible bien-aimée, qui était le vrai ballet romantique, opposé à la mythologie anacréontique et aux gambades paysannes en quoi consistait le répertoire de l'Opéra pendant la période précédente. Il suffisait que Marie Taglioni paraisse dans son plus grand succès, la *Sylphide,* pour faire salle comble n'importe quand. En ce qui concerne le ballet, la date de sa première, le 12 mars 1832, a la même importance que 1820, année des *Méditations,* et 1830, année d'*Hernani,* pour la poésie lyrique et dramatique. Théophile Gautier, assistant à une représentation de ce ballet dansé par cette même divinité en 1844, n'eut pas de difficulté à expliquer l'importance de cette œuvre dans l'histoire de la danse :

> Ce ballet commença pour la chorégraphie une ère nouvelle, et ce fut par lui que le romantisme s'introduisit dans le domaine de Terpsichore.

A ce moment, Gautier avait une perspective de douze ans qui lui permettait de bien juger cet ouvrage :

> A dater de la *Sylphide,* les *Filets de Vulcain, Flore et Zéphire* ne furent plus possibles ; l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux elfes, aux nixés, aux wilis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. Les douze maisons de marbre et d'or des Olympies furent reléguées dans la poussière des magasins, et l'on ne commanda plus aux décorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par ce joli clair de lune allemand des ballades de Henri Heine. [Gautier faisait un retour en arrière de trois ans seulement vers la forêt de sa *Giselle,* plutôt que de douze ans vers la forêt écossaise de la *Sylphide*]. Les maillots roses restèrent toujours roses, car sans maillot, point de chorégraphie ; seulement, on changea le cothurne grec contre le chausson de satin. Ce

> nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane ; les ombres se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée. (1)

Gautier avait complètement raison : le blanc des jupes transparentes portées dans la *Sylphide* allait donner son nom à la nouvelle mode : le « ballet blanc ».

Mais si Taglioni n'avait pas besoin d'être aidée par la plume de Gautier, ce n'était certainement pas le cas pour Fanny Elssler. Alors que Marie jouissait d'une réputation enviable, datant de sa première saison à l'Opéra en 1827, et fortifiée par un traitement généreux, Fanny n'avait guère pour elle que son titre de première danseuse et son contrat. Taglioni avait paru dans le rôle principal de la muette Zoloé qui faisait la pantomime et la danse au lieu de chanter dans l'opéra le *Dieu et la bayadère* (1830). Elle avait dirigé les nonnes fantômes dont les danses dans *Robert le Diable* de Meyerbeer (1831) avaient grandement contribué à son succès dès le début. Quand fut reçue cette œuvre, point d'appui du répertoire au dix-neuvième siècle *, le romantisme s'installa plus fermement encore à l'Opéra qu'à la Comédie-Française et à la Porte-Saint-Martin. Après la *Sylphide* vint la *Révolte au sérail* (1833) dont les vingt-cinq premières représentations rapportèrent plus que les premières représentations de *Robert le Diable,* pourtant déjà légendaires (2). Taglioni pouvait bien se permettre un échec. Elle avait déjà prit sa place. Comme l'écrirait plus tard son biographe André Levinson,

> La danse d'école avait été un exercice agréable à voir ; désormais il exprima les choses de l'âme ; le ballet fut un divertissement ; il devient un mystère. (3)

Avec Taglioni et son unique talent le public pouvait éprouver des sensations indescriptibles. Elle était plus qu'une mortelle vêtue comme un esprit de la forêt. Elle était une créature capable de courir sur la pointe des pieds, comme l'humanité ne peut pas le faire ; elle était une créature qui pouvait

---

* On donna *Robert le Diable* 593 fois jusqu'en 1876. Ce record ne fut dépassé que par *Guillaume Tell* de Rossini (1829) (617 représentations jusqu'en 1876) et par les *Huguenots* (1836) (620 jusqu'à la même année). (Voir Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale de l'Opéra,* 2 vol. [Paris 1878], et Albert Soubies, *Soixante ans à l'Opéra, 1826-1893* [Paris 1893], qui contient un excellent tableau qui donne des chiffres jusqu'en 1892).

gambader et sauter avec une légèreté inconnue jusque là ; elle pouvait voler *. Cette légèreté éthérée était libérée des entraves mortelles qui retenaient par un contraste frappant les autres danseuses excellentes qui partageaient la scène avec elle. L'homme mortel, capable d'écrire et d'apprécier les *Méditations* de Lamartine, pouvait maintenant voir un être intangible, image de cet esprit féminin que le poète avait cherché, juste douze ans avant.

Une ballerine à succès ne suffisait pas au Dr Véron. Il décida que si une danseuse étoile célèbre représentait un placement financièrement solide, deux étoiles vaudraient le double. Une rivalité bien affichée entre deux favorites régnantes était exactement le genre de procédé qui pouvait plaire à cet homme si rompu à la « pratique » du théâtre. La Viennoise Fanny Elssler lui avait été vivement recommandée. Donc il alla la voir à Londres au printemps de 1834, et l'engagea pour la saison qui devait commencer en septembre. Immédiatement fut lancée une campagne de presse stimulant l'intérêt pour la nouvelle danseuse et sa sœur Thérèse, sa partenaire habituelle, qui avait reçu un contrat en même temps qu'elle **.

Les deux premières saisons d'Elssler à Paris ne mirent aucunement en danger la réputation de Taglioni. Les deux nouveaux ballets qu'elle présentait, la *Tempête ou l'Ile des génies* (1834) et l'*Ile des pirates* (1835) ne remportèrent qu'un succès modeste. Même la présence de sa sœur aînée, qui était très grande, et qui se sacrifiait pour mettre davantage en valeur la charmante Fanny, ne réussit pas à emporter les suffrages. Il va sans dire que Véron continuait sans relâche sa campagne de publicité. Pour lutter contre les modes d'un « turban sylphide » ou la « coiffure à la sylphide » (4), il y avait dès lors « elsslerine », une nouvelle étoffe vendue dans une boutique à la mode (5). En concurrence avec la mousseline blanche dont Taglioni avait introduit la vogue, il y aurait la ferronnière, bijou porté au milieu du front, qu'affectionnait Elssler. Mais la jeune danseuse ne recevait pas encore de louanges littéraires.

---

* Taglioni n'est pas la première qui ait dansé sur les pointes. Elle en attribuait l'invention à l'Italienne Brugnoli. C'est le succès de Taglioni qui les fit adopter ensuite par toutes les danseuses. Les vols de Taglioni dans la *Sylphide* étaient visiblement accomplis à l'aide de machines, mais cela ne leur enlevait rien de leur symbolisme poétique.

** Il y avait alors une rumeur très répandue qui attribuait à Elssler une liaison avec le duc de Reichstadt ; Rostand allait s'en servir dans l'*Aiglon* en 1900.

Des hommes de lettres étaient venus en foule pour apporter leurs hommages à Taglioni après la *Sylphide*. Blaze de Bury inventa un nouveau verbe, « taglioniser ». Hugo ne dédaigna pas de lui envoyer un madrigal. Méry allait lui écrire de longues strophes ; Musset et Théodore de Banville en feraient autant. Même le vénérable Chateaubriand se sentit obligé de parler des « danses aériennes de Mlle Taglioni » (6). La preuve la plus sûre de son succès vient peut-être d'une remarque de la reine :

> Ce soir (19 mars 1832), écrivit le critique Charles Maurice, à la brillante représentation de l'Opéra, Marie-Amélie était arrivée sans que le public lui eût fait le moindre accueil, elle a paru frappée de celui que recevait mademoiselle Taglioni en entrant dans une loge des premières. Elle en a témoigné son impression par ces paroles distinctement prononcées : « Ah ! la reine de l'Opéra est mieux reçue que la reine des Français ! » (7)

Le lendemain de la première de la *Tempête*, le premier ballet d'Elssler, Maurice fit son devoir en mettant en contraste sa danse (le « tacqueté », mouvements rapides des pieds sur les pointes), avec celle de Taglioni (le « ballonné » consistant en sauts élevés, suspendus en l'air, donnant l'impression de braver la gravitation). Mais ce n'était pas un triomphe qu'il indiquait.

Fanny Elssler avait deux avantages suprêmes sur sa rivale supposée, Marie Taglioni. Elle était plus jeune de six ans, et infiniment plus belle. Mais pour lutter, il fallait savoir se servir de ces deux atouts physiques. Le Dr Véron l'avait fait venir avec l'espoir d'animer les choses en donnant une rivale à Taglioni, mais ce but n'était guère atteint; pourtant Elssler avait passé plus d'une année et demie à l'Opéra de Paris, et dansé deux nouveaux ballets.

Finalement, le 1er juin 1836, dans le *Diable boiteux*, Fanny trouva son meilleur rôle : elle était la danseuse Florinde, dans cette œuvre en trois actes tirée du roman de Lesage (1707), adaptation libre d'*El Diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara (1641). L'auteur du livret, Burat de Gurgy, aidé par le ténor Adolphe Nourrit, qui avait déjà suggéré plusieurs scénarios de ballet, y compris la *Sylphide*, offrait dix scènes différentes, et une intrigue compliquée. Dans neuf de ces scènes, Elssler trouvait de merveilleuses occasions de montrer ses talents, non seulement de danseuse, mais aussi d'actrice, qui étaient peut-être supérieurs. Elle paraissait en domino

(acte I, scène 1), dans une classe de ballet (acte II, scène 1), jouant sur une scène de théâtre (acte II, scène 2), et finalement déguisée en officier (acte III, scènes 1 et 2). Dans l'épisode sur la scène de l'opéra de Madrid, elle prétendit même s'être foulé la cheville pour détourner l'attention du public d'une rivale qui réussissait trop bien. Et comme si cela ne suffisait pas pour lui donner des occasions variées de montrer ses talents, elle présentait aussi la plus célèbre des danses populaires du monde, grand scandale de l'époque, la *cachucha*, dans la scène où Asmodée (le diable) soulève le toit pour permettre à son protégé, l'étudiant Cléophas, de constater la duplicité de Florinde. On ne peut pas imaginer un plus grand contraste que celui qui sautait aux yeux entre la mélancolie éthérée de la *Sylphide* et la comédie très humaine du *Diable boiteux*; et cependant ce sont deux expressions d'éléments différents qui appartiennent au romantisme du ballet romantique. Alors que Taglioni était l'esprit inaccessible, la sylphide, la créature venue d'un autre monde, Elssler était une femme très accessible, espagnole dans ce ballet, mais, très simplement, la femme universelle. Arsène Houssaye, dans ses *Confessions*, montre les différences qu'il trouve entre les danseuses. Fanny Elssler

> vient à point pour prouver que la danse n'était pas absolument un sacerdoce, une ascension, un nuage qui monte, mais bien plutôt un régal des yeux, une attitude voluptueuse, une envolée provoquante. (8)

Les opinions de Houssaye étaient aussi celles de son excellent ami Théophile Gautier. André Levinson, biographe de Taglioni, trouve une métaphore analogue, comparant les danseuses aux compositeurs d'inspiration différente : « Fanny Elssler, c'est la rapsodie de Liszt venant après la valse lente de Chopin » (p. 68). A côté de la sylphe écossaise, il y aurait maintenant une danseuse espagnole.

Sous l'habile direction du Dr Véron, les bals publics qui avaient lieu dans la salle de l'Opéra réussissaient aussi bien que les œuvres du répertoire permanent. Il avait une foule d'idées pour faire rentrer l'argent : campagnes de publicité, prix donnés à tous les participants, artistes connus qui étaient payés pour jouer pendant les entr'actes, et bien d'autres. Parmi les quatre danseurs étoiles du *Teatro Real del Principe* à Madrid se détachait Dolorès Serral de Cadiz, qui était la plus brillante. A un bal de l'Opéra, son petit groupe dansa les Manchegas, la Jota, le Zapateado, et d'autres danses d'Es-

pagne (9) *. Ce qui fit un effet très mémorable est que Serral revéla la cachucha à Paris. Fanny Elssler l'imita dans le *Diable boiteux*. Alors que l'Espagnole dansait la cachucha comme divertissement à un bal, la Viennoise en fit une partie intégrante d'un ballet. Cette danse provocante dont l'abandon complet était produit par le mouvement en avant du bassin et le dos creusé de la danseuse se pavanant ouvertement, était un vin capiteux pour le public parisien. Charles de Boigne expliqua la difficulté que le public habituel trouvait à s'adapter aux mouvements du vocabulaire espagnol (10). Quand on vit plus clair, il n'était plus question de discuter le droit d'Elssler au titre d'étoile.

Quelques mois avant le *Diable boiteux*, le très pratique Véron, aiguillonné par une offre de presque 250.000 francs, avait vendu à Edmond Duponchel les dix-huit mois qui lui restaient à courir comme directeur. Il avait accompli l'impossible à l'Opéra... un immense succès financier. Comme disait De Boigne, résumant avec concision l'œuvre de Véron : « Il n'avait perdu ni son temps ni son argent » (11). Il prit sa retraite avec 900.000 frs de profit.

Au début, l'idée qu'avait eue Véron de mettre deux danseuses rivales l'une en face de l'autre fut très utile à son successeur Duponchel. Celui-ci, ancien architecte, avait la responsabilité des problèmes artistiques sous Véron. Il garantit une « couleur locale » authentique au décor et aux costumes des différentes productions. Son importance dans la révolution de l'art de la mise en scène à partir de 1830 ne le cède en rien à celle de personne d'autre, pas même Victor Hugo. Duponchel avait inauguré son règne en créant le second opéra de Meyerbeer, les *Huguenots* (29 février 1836), qui a obtenu sans aucun doute le plus grand succès de ce genre au dix-neuvième siècle à Paris. Il avait maintenant le premier ballet important d'Elssler, et quand elle partit pour danser à Bordeaux en août, Taglioni revint dans la *Sylphide*. On faisait aussi pour elle un nouveau ballet, la *Fille du Danube* (26 septembre 1836). C'était toujours la *Sylphide*, mais cette fois en Autriche, où l'héroïne Fleur-des-Champs éprouvait un amour partagé pour Rudolphe, écuyer du baron Willibald, amoureux lui aussi, et qui voulait la jeune fille pour lui seul. Une scène au fond du fleuve où on voyait la Nymphe du Danube entou-

---

* Gautier admirait Serral et son partenaire Mariano Camprubí. Son second article de critique de danse était sur leur retour à Paris après cet engagement. (Dans *la Charte de 1830*, 18 avril 1837 ; réimprimé dans *Fusains et Eaux-fortes* [Paris 1880])

rée de sa cour d'ondines répétait l'état d'esprit, sinon le cadre, de la forêt dans la *Sylphide*. Mais ici le dénouement était heureux, et les amoureux fidèles, réunis, revenaient sur terre. Jules Janin, récemment nommé critique du *Journal des Débats*, décrivit Taglioni comme une fille des cieux, qui était maintenant fille des eaux (12). Mais si Taglioni pouvait exercer son empire à la fois sur l'air et dans les eaux, Elssler, après le *Diable boiteux*, était toujours chez elle sur terre. Le nouveau ballet de Taglioni ne fit guère plus que lui donner une autre occasion de se produire, en plus de ses autres grands rôles qu'elle continuait à danser : la *Révolte au sérail*, et surtout la *Sylphide*. C'est seulement par sa musique que la nouvelle œuvre pouvait être considérée comme plus importante. La *Fille du Danube* était le premier ballet d'un compositeur déjà célèbre d'opéra-comique, le jeune Adolphe Adam. Il avait écrit une partition de ballet à Londres (*Faust*, 1833), mais encore rien pour l'Opéra de Paris. La musique qu'il fit pour le nouveau ballet de Taglioni était excellente, et ne souffrait pas d'être comparée avec la partition de la *Sylphide* par Schneitzhoeffer *. En dehors de cela, il n'y avait rien de vraiment nouveau.

Taglioni devenait difficile. Duponchel découvrit que sa première danseuse, la reine très éthérée des airs, s'y connaissait sur la valeur des représentations où elle paraissait. Elle ne voulait pas prendre part à des programmes où se trouvaient les principaux chanteurs. Elle lui envoyait toutes sortes d'excuses quand il annonçait ses ballets sans qu'elle ait donné expressément son consentement. Un procédé fréquent consistait à attendre jusqu'à ce qu'un des ouvrages moins célèbres du répertoire fasse tomber les recettes au-dessous de 1.000 francs; alors elle « consentait gracieusement » à paraître en scène, ce qui produirait de 7 à 8.000 francs (13). Un autre procédé consistait à faire craindre une engelure. Aucun problème de ce genre ne venait de Fanny Elssler, dont le traitement était très augmenté par les « feux », d'importance vitale pour elle (ce sont les paiements supplémentaires accordés chaque fois qu'elle paraissait sur la scène). Elle avait été malade à la mort après avoir dansé à Bordeaux, et Taglioni avait été la seule étoile jusqu'au retour d'Elssler en avril 1837.

Voyant que Duponchel n'avait pas l'intention de renouveler

---

* Quand la *Sylphide*, dans sa partition originale de Schneitzhœffer, plutôt que celle du Danois Lovenskjold, qui avait été mise à sa place par le Ballet royal danois, fut reprise en 1946 pour les *Ballets des Champs-Elysées*, on put voir les défauts de cette partition en contraste avec celle de *Giselle* par Adam, qui était plus familière.

son contrat, Taglioni en avait signé un autre, très profitable, pour danser en Russie pendant une saison de six mois *. Elle resterait libre de danser à Londres pendant l'été, comme elle le faisait chaque année depuis 1830. Après sa première saison en Russie, elle signa un autre contrat pour quatre hivers de plus. « Le pays des roubles » avait enlevé la plus grande étoile au firmament de Paris.

Le commencement de la fin arriva pour Duponchel en avril 1837. A partir de cette date il ne connut plus de grand succès comme directeur. Le 4 avril, Adolphe Nourrit chanta pour la dernière fois à l'Opéra. Il avait pris peur à l'idée qu'il avait perdu ses moyens en face du nouveau ténor Duprez, et il avait donné sa démission. (Il devait se suicider à Naples moins de deux ans plus tard). Taglioni et Elssler dansèrent toutes les deux pour la représentation à son bénéfice qui rapporta la somme immense de 25.000 francs. Le 22 avril, Taglioni fit ses adieux. Ses nombreux partisans étaient venus rue Lepelletier en masse. Le fait qu'on n'était pas d'accord avec le directeur qui ne savait pas garder sa première danseuse est prouvé par un complot contre lui. Les abonnés de « la loge infernale » avaient décidé de modeler la tête de l'absurde Duponchel et de la jeter aux pieds de Taglioni. La police dut intervenir (14). La représentation dura de sept heures du soir à une heure du matin, et rapporta plus de 35.000 francs à la ballerine qui s'en allait. La première partie de la bataille entre Taglioni et Elssler était terminée, mais ce n'était certainement pas une danseuse vaincue qui prenait sa retraite en Russie. C'était plutôt le voyage triomphal d'une reine régnante, qui se déplaçait de Rouen en Angleterre, et de là à Berlin, accueillie partout par des auditoires en extase.

Les prétendues rivales, qu'on avait essayé de dresser l'une contre l'autre, ne parurent plus jamais en même temps à Paris, quoique Elssler y soit restée, et que Taglioni y ait paru plus tard pendant deux courtes saisons comme « artiste invitée » après le départ final d'Elssler.

Pendant ce temps le critique de l'*Artiste* écrivit au sujet d'une statue d'Elssler par Barre, qu'on venait de dévoiler, pour faire pendant à sa statue de Taglioni. Les éloquentes comparaisons du critique mettent en lumière l'extraordinaire effet produit par la différence entre les deux premières danseuses de l'Opéra en 1837 :

---

* Ce contrat stipulait un traitement de 30.000 roubles, plus trois représentations à son bénéfice, et deux pour son père, qui était aussi son maître de ballet. Un de ces bénéfices rapporta 50.000 roubles.

> Ce sont deux littératures vivantes, deux traditions poétiques, que Marie Taglioni et Fanny Elssler. Marie est la fée de l'Occident, Fanny la péri de l'Orient. Marie a été Walkyrie parmi les Scandinaves ; les bardes ossianiques l'ont entrevue bien des fois dans les nuages écossais ; Walter Scott s'est inspiré d'elle pour créer la *Dame Blanche ;* * elle a fait les délices du fantastique Hoffmann, et elle est venue tomber, sylphide légère, sur la scène de notre Opéra. Fanny, qui n'a jamais quitté la terre, a dansé devant le voluptueux Sardanapale, et dans les fêtes olympiques de la Grèce. Je suis persuadé qu'en consultant bien sa mémoire, elle retrouverait les secrets de la fameuse pyrrhique. Horace et Properce l'ont chantée à Rome, Néron en fit sa danseuse favorite ; on la vit passer chez les Médicis avec les beaux-arts fugitifs. Elle a charmé depuis l'Italie et l'Espagne, et nous la possédons enfin, et, grâce à M. Barre, nous la possèderons toujours, ainsi que Marie. Elles ne peuvent plus nous échapper ; elles sont fixées dans l'art français. (15)

Un plus grand critique que celui de l'*Artiste* était destiné à mieux immortaliser la réputation des deux femmes.

*
* *

Théophile Gautier avait vingt-cinq ans en 1836. Il était déjà connu à Paris, sinon dans les milieux de théâtre. Qui n'avait pas gardé le souvenir de la chevelure flottante portée par l'enthousiaste de dix-huit ans, arborant à la première d'*Hernani* le « gilet rouge » (c'était exactement un plus intéressant pourpoint rose !). Si les lecteurs ne se rappelaient pas les 42 poèmes des *Poésies* de 1830, ils avaient peut-être lu ses premiers contes, ou les *Jeunes-France, romans goguenards*. Si le second volume de poésie de Gautier, *Albertus* (1832), qui reproduisait aussi ses premiers poèmes, ne lui apportait pas beaucoup de gloire, sa prose commençait à être appréciée. Ses différents articles sur Villon et les « auteurs oubliés » du dix-septième siècle paraissaient dans la *France littéraire* de 1834 et 1835 (en volume, sous le titre des *Grotesques* en 1844). Ceux qui ignoraient tout cela avaient certainement entendu parler de *Mademoiselle de Maupin* (novembre 1835), succès de scandale, et de sa préface qui avait été écrite l'année précédente.

En même temps que Fanny Elssler trouvait le ballet parfait,

---

* Eugène Scribe, librettiste de l'opéra-comique de Boieldieu la *Dame blanche* (10 décembre 1825), avait tiré son livret de deux romans de Sir Walter Scott, le *Monastère* et *Guy Mannering*. Mais Scott n'a pas écrit de roman intitulé la *Dame blanche*.

le *Diable boiteux*, et que Taglioni réaffirmait sa suprématie dans la *Fille du Danube*, Gautier découvrit le meilleur moyen de gagner sa vie, qui était de faire du journalisme. Le 2 mars 1836 parut le premier numéro de l'*Ariel, journal du monde élégant*, petite publication fondée par Gautier avec son ami Charles Lassailly. Cela ne dura même pas assez longtemps pour permettre à Gautier de terminer sa critique du Salon (il avait écrit sept articles, dont le septième était appelé « avant-dernier ». Mais le journal cessa de paraître avant de publier le huitième article promis).

Gautier avait essayé de vivre de la littérature. Mais il n'avait gagné grand'chose à la vente de ses premières œuvres, ce qui l'amena à prendre une décision plus pratique; il se tourna vers le journalisme critique. Il avait déjà donné plusieurs articles pendant l'été de 1835 au *Monde dramatique*, petit hebdomadaire fondé par son ami Gérard de Nerval. Les premiers mois de 1836 virent Gautier écrivant de la critique d'art pour son *Ariel* et pour le *Cabinet de lecture* et de la critique littéraire pour la *Chronique de Paris*. Le 1er juillet, un nouveau journal publia son premier numéro : la *Presse*. Ce journal, et son directeur, Emile de Girardin, devaient jouer un rôle important sinon décisif dans la vie de Théophile Gautier. Il existait depuis quarante-neuf jours quand, le 26 août 1836, Gautier écrivit son premier article pour le journal qui allait être son principal gagne-pain pendant presque vingt ans, et qui allait donner à Elssler un de ses partisans les plus actifs. Son article sur les peintures dans la salle du trône de la Chambre des députés marqua le début d'une série qui parut d'abord sans date fixe, puis une fois par semaine. L'année suivante son *Salon de 1837*, série de seize articles dans la *Presse* (1er mars-1er mai 1837) fit de lui une fois pour toutes un critique d'art très important.

L'indépendance financière que Gautier avait essayé de trouver en écrivant ses premières œuvres littéraires fut réalisée quand la *Presse* se mit à bien payer ses articles hebdomadaires réguliers. On peut se rendre compte à quel point il avait résolu ce problème en jetant un coup d'œil sur la liste que Rouy, gérant de la *Presse*, donna à Lovenjoul, liste que le bibliographe belge réimprima dans son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* (I, XXIX-XXX). Gautier recevait à peu près cinquante francs pour chaque article publié par la *Presse* en 1836. Deux ans plus tard, il était payé en moyenne soixante-douze francs, et il atteignit plus de cent cinquante francs en 1845 et 1846. Son traitement annuel vers ce moment-là était de 10.000 francs ou plus.

Evidemment, si on ne tient pas compte du fait que cela l'obligeait à passer de nombreuses heures chaque semaine dans les théâtres et les expositions d'art, Gautier se trouvait financièrement dans une position enviable. Et son travail pour la *Presse* ne l'empêchait pas de proposer de temps en temps des articles aux autres journaux ou d'écrire pour le théâtre.

Pendant que Gautier faisait ses premières critiques d'art pour la *Presse*, il écrivait aussi pour deux autres journaux fondés à peu près en même temps : le *Figaro*, réorganisé par Alphonse Karr le 1er octobre 1836, pour lequel Gautier écrivit irrégulièrement une série de plus de soixante-dix articles pendant une période de dix-huit mois (octobre 1836 à mai 1838), et la *Charte de 1830*, sous la direction de Nestor Roqueplan. Pour ce dernier, Gautier allait faire dix-huit articles et deux poèmes entre le 16 décembre 1836 et le 28 mars 1838. La plupart de ces articles furent publiés sans nom d'auteur *. Ce qui est important à leur sujet dans l'histoire de la critique de Gautier est que, si dans la *Presse* avant juin 1837 il avait écrit exclusivement sur les Beaux-Arts (avec une exception vitale), le *Figaro* et la *Charte de 1830* publièrent aussi des critiques sur d'autres sujets. Il avait commencé à écrire de la critique théâtrale. Ses comptes rendus des *Décors de Stradella* (19 mars) et des *Danseurs espagnols* (18 avril 1837) dans la *Charte de 1830* sont de première importance si on veut étudier Gautier comme critique dramatique. Dans ces deux articles (réimprimés dans *Fusains et Eaux-fortes*), on voit déjà nettement qu'il est fasciné par la peinture des décors, et qu'il apprécie le feu voluptueux de la danse espagnole. On pouvait voir que Gautier était prêt à faire un travail plus difficile que d'écrire des articles séparés pour trois journaux différents. Peu de temps après que le *Figaro* eût publié son roman *Fortunio* (appelé d'abord *El Dorado*, du 28 mai au 24 juillet 1837), l'auteur de nombreux contes et articles de critique pour la *Presse* y ajouta le feuilleton de la critique dramatique.

Avant de devenir critique attitré des théâtres pour Girardin, Gautier écrivit un article spécial : *Courrier de Paris* (le 13 octobre 1836). C'était une discussion des dernières nouvelles concernant le théâtre et les arts, avec un aparté sur la vie mondaine. La *Presse* avait déjà un critique dramatique. L'article de Gautier était donc moins un compte rendu des

* Gautier avoua à Lovenjoul à la fin de sa vie qu'il était l'auteur de beaucoup de ces premiers articles anonymes. Quelques-uns furent publiés dans *Fusains et Eaux-fortes* en 1880.

théâtres qu'une liste des événements qui se passaient dans le monde théâtral. C'était un seul article, jamais répété, mais il a de l'importance pour faire comprendre le développement de celui qui allait devenir le critique dramatique permanent neuf mois plus tard.

Là il discutait Taglioni alors à son apogée, juste avant son départ de l'Opéra; il faisait savoir que le roi Louis-Philippe lui avait demandé de danser à Compiègne.

> Taglioni a dansé, ou plutôt elle a erré quelque temps en l'air, avec un si mol abandon, des poses si voluptueusement mourantes, avec tant d'art et de naturel, tant de simplicité et de pudeur, que le roi enchanté, pour lui exprimer sa satisfaction, lui a fait présent d'une magnifique agraffe [*sic*] de saphir, entourée de brillants d'un grand prix, tout à fait digne de la main qui la donnait et de celle qui la recevait (16).

Il est peu probable que Gautier ait été invité à Compiègne pour y voir danser Taglioni. Le cadeau royal fait à la danseuse devait être connu de tout le monde. Mais ce qui était typique de Gautier, du Gautier qui allait continuer à écrire de la critique dramatique et des articles sur les danseuses pendant plus de trente-cinq ans, était sa description du talent de Taglioni :

> Taglioni est un des plus grands poètes de notre époque ; elle a merveilleusement le côté idéal de son art... C'est un génie si l'on veut entendre par ce mot une faculté poussée à ses dernières limites, tout aussi bien que lord Byron ou M. de Lamartine ; elle a des ronds de jambes [*sic*] et des ondulations de bras qui valent de longs poèmes. *

C'est là, dans sa première véritable discussion du théâtre et des personnalités théâtrales, que Gautier formula une de ses grandes doctrines : le culte de la beauté féminine. Il déplora la mort de la Malibran, première soprano de l'Opéra italien. Il proposa pour la remplacer Giulia Grisi : « Elle ne chante peut-être pas aussi bien, mais elle a les plus beaux yeux noirs du monde, un profil de Niobé, et des mains d'une pureté et d'une transparence royale ». En discutant la représentation de *Il Pirata* de Bellini, il déclara :

---

* « Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème ». (Boileau, *Art poétique*, chant II, vers 94.)

> Tamburini, Rubini, Lablache, sont incontestablement d'admirables et de prodigieux chanteurs ; mais après tout, ce sont des hommes, et l'intérêt qu'ils inspirent est bien moindre que celui qu'on ressentirait pour une belle jeune femme ; car la beauté est la musique des yeux, elle complète l'harmonie, en rend la jouissance parfaite ; à égal mérite, une cantatrice plaît toujours plus qu'un chanteur, et même, pour ce qui me regarde, j'avouerai que je n'aime guère entendre un homme faire des roulades, des trilles et des cadences perlées ; cela me contrarie presqu'autant de le voir danser. — Les femmes me paraissent avoir seules le droit de danser et de chanter. Le chant est leur langage naturel, et la danse leur manière ordinaire de marcher. Elles ne devraient même pas s'exprimer et se remuer autrement.

Il terminait ses remarques sur les chanteurs et les danseurs en annonçant qu'un autre danseur allait quitter l'Opéra : « on ferait bien d'en supprimer encore deux ou trois autres pour avoir une danseuse de plus. Cela nous réjouirait fort, car nous professons l'antipathie la plus féroce contre les danseurs gras ou maigres, petits ou grands ». C'est ici, dans une de ses premières discussions dramatiques, que Gautier expliqua avec soin pourquoi il était attiré par les belles femmes au théâtre, et plein de sympathie pour elles, alors qu'il n'aimait pas les danseurs hommes. Sans doute, il traitait avec le plus grand respect Marie Taglioni, mais n'oublions pas que cette étoile qui se préparait à quitter Paris était une femme sans beauté, malgré son suprême talent. Sa rivale, au contraire, l'éblouissante et belle Fanny Elssler, avait six ans de moins qu'elle, n'était pas du tout une créature éthérée dans le monde des esprits, mais, dans le ballet qu'elle dansait alors, elle était essentiellement féminine. Pour devenir un esclave à ses pieds, tout ce qu'il fallait à Gautier était une occasion de voir Fanny Elssler.

*
* *

Au début d'avril 1837, Elssler revint à l'Opéra. Le même mois, un peu plus tard, Taglioni donna sa représentation d'adieu à Paris, et commença la tournée qui devait aboutir à Saint-Pétersbourg en automne. En juin, Fanny prit un congé, ce qui la mena à Vienne où elle avait accepté de se présenter. Un peu plus tard, la *Presse* perdit son critique dramatique. Girardin, directeur du journal, décida d'exploiter les talents encore inconnus comme critique dramatique de son critique d'art, Gautier. Dans ce nouvel effort, Gautier devait être aidé par Gérard de Nerval, son ami intime et ancien

camarade à l'impasse du Doyenné. Jules Janin, récemment nommé comme critique du théâtre au *Journal des Débats*, signait ses articles « J. J. ». Les deux amis décidèrent de signer la critique qu'ils feraient ensemble : « G. G. » *. Leurs articles devaient paraître chaque semaine le lundi, mais de temps en temps il y avait un retard. Pendant les premiers mois de leur collaboration, les articles signés « Gérard », ou « G. G. » alternaient avec ceux qui étaient signés par Gautier. A partir de janvier 1838, il devint seul responsable de la série de comptes rendus hebdomadaires excepté quand il partait en voyage; alors Gérard ou un autre écrivait à sa place.

Pendant l'absence d'Elssler, l'Opéra préparait un nouveau ballet. C'était la première fois depuis cinq ans qu'une œuvre allait être donnée sans que Marie Taglioni ou Fanny Elssler soit là pour attirer le public. Le résultat fut le fiasco complet des *Mohicans*, musique d'Adolphe Adam sur une histoire du chorégraphe Guerra, tirée de James Fenimore Cooper. Il n'était jamais arrivé qu'un nouveau ballet n'ait que deux représentations. Aucun nouveau ballet ne fut jamais si vite enterré **. Gautier assista aux funérailles, et sans doute son compte rendu de ce ballet, qui était son premier article comme critique théâtral régulier, aida à exterminer cette œuvre. Plus de vingt-et-un ans plus tard, quand il avait besoin d'une préface pour publier un choix de ses articles critiques qui étaient réunis, portant pour titre : *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, il écrivit :

> Notre début dans le métier de critique est marqué par un triste présage. Nous arrivons, sur le champ de bataille dramatique juste pour constater une défaite et ramasser les morts de la veille ! (17)

---

* Gautier a décrit cette collaboration du commencement de sa carrière plusieurs fois : dans la lettre autographe à Armand Baschet, 27 octobre 1851 (S de L., I, xxv) ; son article sur lui-même dans l'*Illustration* (9 mars 1867) qui fut réimprimé dans les *Portraits contemporains*, p. 11; et son portrait de Gérard dans l'*Univers illustré* (23 et 30 novembre, ainsi que 7 et 14 décembre 1867) *Portraits et Souvenirs littéraires* (Paris 1875), p. 29.

** Les opéras avaient eu des malheurs aussi, mais c'était la coutume d'accorder un minimum de trois représentations. L'*Apparition* (G. Delavigne et Benoist) en 1848, *Tannhäuser* de Wagner (1861), et la *Mule de Pedro* (1863) de Dumanoir et Massé, eurent trois représentations chaque. *Pantagruel* (1855) fut supprimé après une seule, pour raisons de censure. Reyer préféra retirer lui-même son *Erostrate* en 1871 après la deuxième représentation plutôt que d'insister pour subir une humiliation finale.

Malgré le manque de succès des *Mohicans*, premier des ballets dont il écrivit le compte rendu, l'article de Gautier à son sujet présente une importance vitale pour qui désire le comprendre comme critique de ballet et comme futur auteur de livrets de ballet. D'abord, cela marquait son entrée toute fraîche dans le monde du théâtre et de la danse. Naturellement Gautier avait l'habitude de voir des pièces de théâtre, et probablement des ballets aussi, depuis bien des années. Il a déjà été question de ses articles sur le décor de l'opéra *Stradella* et sur les danseurs espagnols Serral et Camprubí dans la *Charte de 1830*. Maintenant, comme critique dramatique attitré de la *Presse*, il aurait le droit, ou plutôt l'obligation, d'aller voir ce qui se donnait à tous les théâtres et en particulier à l'Opéra, qui était un des plus importants théâtres de Paris. On n'a pas de preuves qu'avant cela Gautier soit allé à l'Opéra, ou qu'il ait vu des ballets *. Il est probable cependant qu'à un théâtre où le prix des places allait jusqu'à douze francs à l'orchestre (18), Gautier, qui ne roulait pas sur l'or, n'était pas souvent un spectateur assidu. C'est en acceptant son nouveau rôle de critique qu'il put enfin voir tous les ballets, n'importe où, sans que cela lui coûte rien. De plus, bien que ce soit certainement par hasard que son premier article théâtral ait porté sur un nouveau ballet plutôt que sur une autre forme dramatique dans un autre théâtre, cependant il se trouve que le ballet était destiné à présenter pour lui un grand intérêt, peut-être son plus grand intérêt en ce qui concerne le théâtre, pendant ses premières années comme critique de la *Presse* **. Dans ce premier compte rendu d'une première de ballet (il allait en écrire trente-et-un autres avant que la guerre de 1870 ne mette fin à la série de nouveaux ballets à l'Opéra, et il mourut avant qu'une autre série n'ait commencé), il trouva la forme qu'il allait toujours employer pour ces articles. L'intrigue ridicule des *Mohicans* lui inspira son premier bref « art poétique » du ballet.

> Un ballet demande d'éclatantes décorations, des fêtes somptueuses, des costumes galants et magnifiques ; le monde

---

* Dans son compte rendu des *Mohicans*, il fit allusion au décor de *Brézilia* (1835), dansé par Taglioni ; on peut donc penser qu'il avait vu ce ballet.

** Quand il commençait son travail comme critique attitré de la *Presse* (juillet 1837-décembre 1839), pendant deux ans et demi, Gautier écrivit juste un peu plus de 120 comptes rendus dramatiques. Soixante contiennent des informations sur des ballets ou des danseurs. Il écrivit aussi plusieurs autres articles sur la danse dans d'autres journaux.

de la féerie est le milieu où se développe le plus facilement une action de ballet. (19)

Tout en racontant l'histoire, il trouvait plusieurs fois l'occasion de critiquer le décor :

Le site, n'en déplaises à MM. Devoir et Pourchet [les décorateurs], n'est ni pittoresque ni américain ; ce n'est même pas un site. (20)

Nous demanderons à MM. Devoir et Pourchet pourquoi ils ont placé un moraï otaïtien dans une décoration de l'Amérique du Nord.

Il remarquait aussi les costumes :

De la mousseline dans les inextricables forêts de l'Amérique !

et il discutait les maillots dans un long paragraphe. C'est évident que Gautier aurait beaucoup préféré voir des seins nus dans ce cadre où cela semblait logique, mais, comme il l'expliquait avec soin, « la nudité n'est pas dans nos mœurs... » Malheureusement, l'intrigue étant vraiment très mauvaise, il n'eut pas assez de place pour admirer longuement, comme il aurait fallu, la nouvelle danseuse de l'Opéra, Nathalie Fitzjames. Cependant il lui fit place dans son compte rendu.

Malgré l'insignifiance et le manque de caractère des pas de ce ballet, mademoiselle Nathalie a trouvé le moyen de montrer de précieuses qualités; il ne lui faut qu'un rôle plus heureux pour être complètement adoptée du public. (21)

Ce qu'il fallait à Gautier pour lui inspirer une éloquence passionnée était d'avoir devant ses yeux le talent d'une danseuse de grande classe. C'est ce qui lui arriva quand Fanny Elssler reparut dans le *Diable boiteux* le 30 août 1837. Alors Gautier trouva sa première muse du ballet, et Fanny Elssler son admirateur le plus sûr. D'après Ehrhard dans sa biographie de la belle danseuse viennoise :

A ce moment lui arriva l'un des plus grands bonheurs de sa carrière théâtrale. Elle excita l'admiration d'un pur artiste, d'un prince des lettres, qui se constitua le héraut de sa beauté, le paladin de sa gloire. C'était Théophile Gautier. (p. 277.)

*
* *

Peu de temps après son retour, Elssler parut dans la *Tempête,* dont on venait de faire la reprise. Cela donna à Gautier l'occasion d'écrire son premier panégyrique. Il pensait que ce ballet ruinait un merveilleux sujet shakespearien, mais il y avait Fanny Elssler, elle dansait là. Et le talent de Fanny Elssler faisait le plus grand contraste possible avec le talent de Marie Taglioni.

> Mademoiselle Taglioni est une danseuse chrétienne,... elle voltige comme un esprit au 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. (22)

Elssler rappelait à Gautier Terpsichore et un vers de Virgile. Il mettait en contraste la spiritualité de la danse telle que la comprenait Taglioni avec la merveilleuse matérialité d'Elssler, et il affirmait catégoriquement ce qui est presque une opinion hérétique :

> La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil; c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde. (23)

Le fait qu'il était incapable d'apprécier le ballet en tant que mouvement, plutôt que comme une suite statique de « belles formes » (formes féminines, s'entend), l'empêchait d'être complètement qualifié comme critique impartial comprenant tous les aspects du sujet qu'il discutait. Mais sa magnifique présentation de ce qu'il aimait et comprenait fait que cela vaut la peine de le lire. Sa critique des ballets couvre une si longue période que les informations qu'il nous apporte ont une importance vitale pour l'histoire de la danse. Ses descriptions du décor, des costumes, et du corps physique d'une ballerine, sont sans égales, mais ce n'est pas tout ce qu'il y a dans un ballet. Quand il avait devant lui sur la scène ce qu'il aimait, personnifié par une danseuse, comme à cette époque Elssler, il s'exprimait dans une langue magnifique, pleine d'évocation. Malgré cela, il reste un excellent critique de certains ballets plutôt que du ballet en soi, un critique d'un petit nombre de ballerines plutôt que du monde des danseurs.

Ceux qui faisaient le compte rendu des ballets entre 1830 et 1850 n'étaient que les critiques habituels du théâtre, qui jugeaient les nouvelles œuvres où il y avait de la danse, à l'Opéra et dans les autres théâtres qui donnaient des ballets; ils faisaient cela exactement comme ils auraient jugé d'autres premières dans d'autres théâtres. Les grands journaux de Paris ne se croyaient pas obligés d'engager un spécialiste pour analyser seulement la danse à chaque saison. Les meilleurs critiques de théâtre se contentaient d'avoir l'œil exercé, et le don de se rappeler les autres danseuses qui avaient autrefois paru dans le même rôle, ou d'autres ballets ressemblant à ceux dont ils parlaient. Après quoi leur talent littéraire leur permettait de broder sur leurs souvenirs. Pour mieux épicer leur style il suffisait d'intercaler quelques mots venant du vocabulaire du ballet, comme « arabesque », « pirouette », et « rond de jambe » ; un seul de ces termes faisait croire aux lecteurs sans malice qu'ils étaient des spécialistes de la danse.

Gautier employait ces termes bien connus, et d'autres encore, exactement comme le faisaient ses collègues pour d'autres journaux. Mais il ne les employait pas à la manière d'un spécialiste pour décrire la chorégraphie sur la scène. Il ne se servait pas de mots techniques pour désigner ce qu'il voyait : il ne parlait jamais des « pirouettes » d'Elssler dans l'*Ile des pirates*, ou des « jetés battus » de Taglioni dans sa variation de la *Sylphide*. Dans un conte, où le lecteur ne pouvait pas s'assurer si l'emploi des termes techniques pour décrire les pas de ballet était exact ou non, Gautier était plus hardi que dans ses comptes rendus. Mais là, quand il était obligé de décrire des pas, il fallait bien retomber dans le vocabulaire des amateurs : « *vols penchés* presque horizontaux », écrivait-il à propos du début d'Augusta Maywood en 1839 (24) ; « espèces de sauts à cloche-pied sur la pointe de l'orteil avec un revirement d'une vivacité éblouissante », écrivait-il un peu plus tard (25). Il ne faisait pas l'effort de demander aux nombreux amis qu'il avait dans le monde de la danse, de l'aider à trouver les noms exacts des pas de ballet (même au temps où il écrivait des livrets de ballet, et, à ce qu'on assurait, vivait avec une danseuse), et il n'éprouvait pas non plus le désir de comparer la danse avec quelque chose de plus mobile qu'une frise grecque. On est bien obligé d'en conclure que le ballet en tant que *Danse* n'excitait pas l'imagination de Gautier. Mais le ballet comme *Théâtre*, comme spectacle, alors oui, cela l'intéressait vivement. Ses descriptions des histoires mises en action par les ballets qu'il

avait vus, de leur décor, des costumes de leurs danseuses, nous apportent de vives lumières. Mais nous ne pouvons trouver nulle part la moindre indication qui puisse nous aider à reconstruire la chorégraphie des ballets qu'il a vus tant de fois.

*
* *

Après la reprise de la *Tempête* (septembre 1837), dans celle de la *Muette de Portici*, d'Auber, Elssler devint Fenella, la sœur du héros, qui, étant muette, était obligée de mimer son rôle. La danseuse Lise Noblet abandonna son ancien rôle à Elssler, et le remplaça par une cachucha qu'on avait ajoutée au divertissement. Gautier commenta naturellement les talents du premier ténor, mais il donna deux fois plus de place aux danseuses Noblet et Elssler, et à Dolorès Serral qui leur avait révélé la splendeur et l'ardeur de la danse espagnole. Puis il exprima son admiration pour les talents dramatiques d'Elssler dans son rôle mimé. Un peu plus tard, pendant les dernières répétitions d'un nouveau ballet, la *Chatte métamorphosée en femme*, Gautier commença une série d'articles pour le *Figaro : Galerie des belles actrices*. La première de ces « belles actrices », le 19 octobre, était Fanny Elssler (26). Le nouveau ballet, expliquait-il, était absurde (il parlait de « la monstrueuse nullité du canevas ») mais Elssler était exquise.

> N'aurait-il pas été plus agréable pour nous et pour nos lecteurs de parler de mademoiselle Elssler, qui a été aussi charmante qu'à son ordinaire ?... (27)

Avec cette première se terminait une autre année de Duponchel comme directeur : sans rien de vraiment réussi.

Au sujet d'une reprise du *Dieu et la bayadère* avec Louise Fitzjames dans l'ancien rôle de Taglioni, Gautier était brutal. Les « bayadères couleur de chair et les bayadères café au lait », et la maigreur excessive de la première danseuse ne lui plaisaient pas du tout. « Il ne faut pas oublier que la première condition qu'on doive exiger d'une danseuse, c'est la beauté » (28). (Il s'imaginait cyniquement que le chanteur qui jouait le rôle du héros était si lourd que le directeur était obligé de lui donner une danseuse sans poids pour qu'ils puissent s'envoler ensemble vers les cieux).

Avec l'arrivée de la nouvelle année, Gautier écrivit qu'il était vraiment nécessaire de trouver de nouveaux ballets. Il dit la vérité, qu'on n'avait rien vu de bon depuis le *Diable boiteux*, qui remontait maintenant à plus de dix-huit

mois (29). Ce qu'il ne disait pas dans ses articles, c'est qu'il avait déjà commencé à se charger de combler la brèche dans le répertoire des ballets à l'Opéra. Il avait écrit son premier livret de ballet plus de trois ans avant *Giselle,* qu'il appelait sa première œuvre théâtrale (30). Reportons-nous un peu en arrière dans la vie de Gautier pour découvrir pourquoi il s'attacha au livret de ballet, genre qui lui plaisait toujours en 1872, quand il était à la mort.

A la fin de 1834, la famille de Gautier, et le poète avec elle, déménagea de la place Royale (maintenant place des Vosges) pour aller vivre à Passy. Pour lui, cela signifiait qu'il fallait traverser de longues distances pour revenir au centre de Paris voir ses amis. Après avoir beaucoup insisté le jeune poète obtint de sa famille la permission de louer deux pièces dans l'impasse du Doyenné près de son ami Nerval qui habitait avec le peintre Camille Rogier. Vivant loin de chez lui, ou plutôt vraiment chez lui, pour la première fois, Gautier était ravi de cette nouvelle liberté. Bientôt après, Arsène Houssaye et Eugène Piot s'installèrent à l'hôtel près de Nerval et Rogier. Autour de ce noyau de cinq bons amis tournait un essaim de jeunes peintres et d'hommes de lettres qui venaient prendre part à leurs escapades. C'était une merveilleuse vie de bohème. Le professeur René Jasinski, qui a consacré un long chapitre à l'influence de ce groupe sur Gautier, écrit :

> Au Doyenné, ce fut alors comme un étourdissement. Nulle part on ne connut pareille ivresse de vivre, dans un rayonnement de cordialité plus chaleureuse. (31)

Cette jovialité eut pour résultat une série de réceptions ; on faisait du théâtre d'amateurs, les hôtes et les invités y prenant une part active. Gautier, dans son article biographique sur le peintre Marilhat (32), décrivit les préparations faites pour une pendaison de crémaillère pour laquelle plusieurs peintres, dont il était, attribuaient à leurs amis la décoration de diverses parties de la salle où le bal devait avoir lieu. Plus tard, Deburau, le grand mime, joua aussi un rôle au Doyenné. D'autres actrices et acteurs professionnels parurent dans les diverses activités organisées par les bohèmes du quartier. Gérard de Nerval écrivit une pièce, *Jodelet,* qui fut jouée là, ayant pour héroïne une jeune actrice du Théâtre français. Ce qui est plus important pour Gautier est qu'un ballet fut dansé dans ce cercle de ses amis les plus intimes.

Edmond Burat de Gurgy était un jeune habitué de ces réjouissances. Il avait récemment écrit (probablement en col-

laboration avec Nourrit) le livret du *Diable boiteux* qui devait bientôt paraître à l'Opéra. La production d'un ballet-pantomime par les amateurs habitant le Doyenné était impossible s'ils ne pouvaient pas s'assurer la participation d'une danseuse formée à l'école classique, pour prendre le premier rôle. Dans leur zèle flamboyant ils étaient parfaitement prêts à faire les clowns dans les passages de pantomime dramatique d'un ballet, comme ils l'étaient à se mettre en tête d'un galop frénétique à minuit. Mais heureusement une jeune danseuse de l'Opéra, Lorry * connaissait un des intimes du cercle. C'est ainsi que nous voyons Burat de Gurgy, à la pendaison de crémaillère, vêtu en magicien (peut-être Asmodée, le diable dans le ballet de l'Opéra), interprétant, à l'aide d'une baguette magique, les paroles d'un prologue qui était lu à haute voix dans les coulisses par Gautier lui-même (33). C'est la première fois que nous voyons Gautier en rapport défini avec un ballet, et, même si ce n'est pas très sérieux, c'est assez important. Quand le *Diable boiteux* parut à l'Opéra, il n'y était pas étranger. Et, ce qui est peut-être plus intéressant, il pouvait se dire que si un de ses amis était capable d'écrire un livret de ballet, pourquoi pas lui ?

Gautier se souvenait de Burat de Gurgy même après avoir terminé son séjour de deux ans au Doyenné (fin 1834 à fin 1836). Chaque fois qu'il parlait comme critique du ballet d'Elssler, il en nommait aussi l'auteur. L'article du 30 octobre 1837 dans la *Presse* (signé « G.G. ») nommait la pièce de Burat, *Tabarin*, à l'Ambigu-comique (par « le spirituel auteur du *Diable boiteux* » (34), qui, selon Gautier, aurait bien dû écrire le ballet des *Mohicans*, et la *Chatte métamorphosée en femme*). Deux semaines plus tard, il raconte comment Burat avait trouvé de la résine, quand Fanny Elssler

---

* Les questions adressées à feu Madame Bérard, bibliothécaire de l'Opéra, sur le temps que Lorry avait passé à l'Opéra, et autres renseignements sur elle, reçurent la réponse qu'une « Madame Dory » [*sic*] avait fait partie du personnel de danse de l'Opéra entre 1835 et 1838 (lettre à l'auteur, datée du 20 juin 1960). Pour expliquer cette information on peut proposer deux possibilités : ou bien quand Camille Rogier raconta cette histoire en écrivant à Tourneux il avait oublié son vrai nom, ou il avait existé une « Mlle Lorry » qui avait si peu d'importance que l'Opéra n'avait gardé aucune trace de son passage. Enid Starkie, dans sa biographie de Pétrus Borel (*Petrus Borel, the Lycanthrope* [New Directions 1954], pp. 124-125), déforme un peu les faits : pour elle, M. Lory [*sic*] organisait le ballet avec Mlle Plessy de la Comédie-française (qui joua vraiment un rôle dans le *Jodelet* de Gérard). Miss Starkie place le prologue de Gautier et Burat (déguisé en musicien [*sic*]) dans une parade arrangée par Ourliac, plutôt que dans le ballet.

avait perdu la sienne, en « l'empruntant » à la table de billard de plusieurs bars *. Il ajoute aussi qu'Elssler avait montré beaucoup de bon sens en abandonnant le *Lapin blanc métamorphosé* [*sic*] *en femme* (c'est ainsi que Gautier se moquait de l'imitation d'animal qu'on avait employée pour simuler la Chatte dans le nouveau ballet de l'Opéra) (35). C'était donc logique pour lui, le 1er janvier 1838, de parler du « spirituel scénario du *Diable boiteux*, de M. Burat de Gurgy » (36), et de déplorer le fait qu'aucun nouveau ballet donné depuis n'ait présenté d'intérêt **.

Après avoir apporté son appui à la représentation amateur d'un ballet-pantomime, aux réjouissances bohémiennes du Doyenné, Gautier avait fait des progrès dans la vie au point de devenir critique dramatique de la *Presse*. Dans cette nouvelle activité il se trouvait en rapport continuel avec l'Opéra, et en particulier avec son répertoire de ballet. Pendant ses cinq premiers mois comme critique dramatique permanent, il avait assisté à l'échec de deux nouveaux ballets, et, ce qui était plus important, il avait eu de nombreuses occasions de prendre plaisir aux talents de son idole, Fanny Elssler, dans les ballets que sa seule présence sauvait d'une extinction totale (la *Tempête*, et la *Chatte métamorphosée en femme*), et dans le joyau de son répertoire, le *Diable boiteux*. C'est pour elle qu'il écrivit son premier ballet, *Cléopâtre*.

Spoelberch de Lovenjoul, le grand bibliographe, a groupé toutes les informations qu'il a pu trouver sur le livret de ce ballet dans « les Projets littéraires de Théophile Gautier » (37). Voilà bien des années que ce livret est perdu sans qu'on ait jamais réussi à le retrouver, et il n'y a pas grand' chose à ajouter à son excellente présentation des minces connaissances que nous avons. Nous savons que le livret a

---

* Elssler lui devait donc « dix petits verres » qu'il avait payés pendant cette expédition faite pour elle. Cette anecdote est racontée par Léo Lespès, les *Mystères du grand Opéra* (Paris 1848), pp. 115-116, et elle se trouve aussi dans Charles Hervey, *The Theatres of Paris* (Londres 1847), p. 24.

** Burat de Gurgy écrivit plus tard les paroles d'un opéra en deux actes, les *Catalans*, donné à Rouen en février 1840 (musique par Elwart, compositeur prix de Rome). (Voir Antoine-Louis Malliot, la *Musique au théâtre* [Paris 1863], p. 307). Le nom de Burat parut pour la dernière fois dans l'œuvre de Gautier dans les *Beautés de l'Opéra* (article sur le *Diable boiteux*, 3e livraison, 1er août 1844). Burat venait de mourir, et Gautier écrivit : « Le programme en est dû à un jeune littérateur, Edmond Burat de Gurgy, enlevé à la fleur de son âge et de son talent par une maladie de poitrine » (p. 3). (Réimprimé dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* [Paris 1883], p. 129.)

été écrit, et accepté par l'Opéra. (Plusieurs années plus tard, Gautier envoya une lettre à Duponchel, directeur pour la seconde fois, de 1847 à 1849, pour lui demander de le donner à Xavier Boisselot, qui en avait composé la musique (38). Lovenjoul demanda à Boisselot de lui donner le livret, mais à ce moment le compositeur n'arriva pas à le retrouver. On ne sait toujours pas où il est). Ce qui est certain, c'est que Gautier, agacé par les retards qu'on mettait à monter son ouvrage, lança une subtile campagne contre l'Opéra pour obliger le directeur à faire attention à lui. Cette campagne était préméditée ; on peut le voir en lisant une lettre qu'il écrivit à sa mère à la fin de mai 1838 :

> 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 agréables. On m'a donné Scribe pour collaborateur, [comme on lui donnerait plus tard Saint-Georges, quand il proposerait une autre idée de ballet, *Giselle*], et l'on jouera mon affaire pour la rentrée d'Elssler qui va partir en congé. Voilllà [*sic*] Le tour est fait ! (39)

L'esquintement de l'Opéra par Gautier avait été une spirituelle critique des mauvais costumes de la *Tentation* (la *Presse*, 21 mai 1838; pas dans *A.D.*), que Lovenjoul signala. Mais le bibliographe belge n'a pas dit que la campagne de Gautier continua, et que le 18 juin il s'attaqua encore sauvagement à l'Opéra. Moins de deux semaines avant, il avait brutalement critiqué la décoration du ballet *Capsali* à la Porte-Saint-Martin, et avait suggéré à Harel, le directeur, de se procurer un nouveau décor (40). Maintenant il prenait sa trique pour donner une volée à l'Opéra :

> La *Révolte au sérail*, jouée par des doublures avec des doublures d'habit, nous a raccommodé avec le *Capsali* de la Porte-Saint-Martin ; nous avons été dur pour le *ciel* de M. Harel; la décoration de l'Opéra, représentant des *jardins enchantés* est dans un état plus déplorable encore; les arbres ont déteint, les eaux se sont écaillées, la toile cassée et rompue à ses plis laisse voir la trame en beaucoup d'endroits. Pendant tout l'acte du camp, un morceau de la décoration de l'acte suivant se levant de la ligne de l'horizon a produit l'effet le plus grotesque. De pareilles négligences sont impardonnables à l'Opéra. (41)

Gautier parlait aussi presque continuellement d'un autre ouvrage par son ami Xavier Boisselot, qui avait écrit la partition de son ballet qu'on ne mettait pas en scène. Le 25 avril,

le 21 mai, et le 18 juin, il ne manquait pas de signaler la *jota aragonesa,* dansée par Nathalie Fitzjames, qui avait été orchestrée par Boisselot (42).

On sait que ce livret perdu de Gautier a existé, cependant nous ne pouvons que deviner l'intrigue. Mais notre supposition s'appuie sur la certitude d'une nouvelle de Gautier, qui parut bientôt après dans six numéros de la *Presse* (29 novembre à 6 décembre 1838), *Une nuit de Cléopâtre.* Cette œuvre paraissait au moment où Eugène Delacroix préparait sa toile *Cléopâtre et le paysan,* qui devait figurer au Salon de 1839 (N° 524 du catalogue) (43). Gautier allait faire une critique de cette peinture quand elle serait exposée au Salon en la comparant aux *Femmes d'Alger* (de 1834) et à la *Médée* (de 1838) (44). Pendant que le peintre représentait la reine d'Egypte vue par Shakespeare, l'écrivain racontait un épisode imaginaire. Gautier narrait les amours de Meïamoun, jeune Egyptien, pour sa reine. Pour passer avec elle une exquise nuit d'amour, il accepte de mourir le lendemain matin. Il arrive à la nage par un tuyau d'écoulement de la piscine de Cléopâtre, et s'entend avec elle.

Elssler aurait mieux fait de paraître dans le ballet de Gautier que de s'embarquer dans une entreprise périlleuse : elle allait s'arroger les plus grands rôles de Marie Taglioni. Le critique de l'*Artiste* avait appelé Elssler « la péri de l'Orient », et Gautier lui-même l'avait désignée sous le nom de danseuse païenne (45). Quel meilleur cadre pourrait-elle donc trouver que cette Egypte païenne où elle aurait pu montrer toutes ses qualités de mime dans un milieu qui lui convenait ? Elle aurait pu rendre la « sirène du Nil » très vivante, non seulement en exécutant l'inévitable danse orientale qu'on aurait mise là pour elle, mais par son interprétation du personnage principal, souveraine royale et femme adorée :

> Cléopâtre, l'idéal de l'impossible, le caprice inépuisable dans la toute-puissance, Cléopâtre, reine par la beauté, par l'esprit, par la grâce. (46)

Gautier aurait été enchanté de l'admirer dans son ballet, et il n'aurait même pas vu du tout sur la scène l'amoureux qui rivalisait avec lui. Car il était semblable au héros de son récit :

> Quant à Meïamoun, il avait le teint ardent et lumineux d'un homme dans l'extase ou dans la vision; on voyait qu'il se disait en lui-même, comme le héros d'une pièce moderne : Donc je marche vivant dans mon rêve étoilé. (47)

Fanny Elssler brillait certainement dans une grande partie du « rêve étoilé » de Gautier. Il restait son champion, même quand elle ne paraissait pas dans son ballet, même quand elle essayait de faire l'impossible, cherchant à remplacer Taglioni. Si elle s'était montrée dans *Cléopâtre* au lieu de la *Sylphide*, les autres critiques et l'auditoire auraient peut-être été moins durs pour elle aussi.

*
* *

Avant leur congé de l'Opéra, qu'elles passèrent à danser à Londres, les Elssler avaient donné la représentation à bénéfice à laquelle leur contrat leur donnait droit. Pour cet événement, Thérèse avait chorégraphié un court ballet d'un acte, la *Volière ou les oiseaux de Boccace* (5 mai 1838). Donné seulement quatre fois, ce fut un échec, un de plus dans la série qui assombrit la vie de Duponchel comme directeur, mais Gautier ne fit pas la moindre critique contre ce ballet, « dû à la jambe savante de mademoiselle Thérèse Elssler ». Et même, il admira beaucoup une danse dans laquelle les deux sœurs se présentèrent ensemble, et il félicita la chorégraphe de ne pas avoir employé de danseurs (48). Cependant, ce ballet, qui avait la distinction douteuse d'être le premier qui fut chorégraphié par une femme dans l'histoire de l'Opéra, disparut rapidement et laissa Fanny comme toujours, avec un seul bon ballet dans son répertoire. Quand elle revint à l'Opéra, une nouvelle ballerine faisait son début, Lucile Grahn, rivale possible, bien qu'elle n'ait pas de contrat permanent. Pendant qu'Elssler faisait sa rentrée officielle dans le *Diable boiteux*, les milieux de la danse à Paris, et Gautier en particulier, étaient très impressionnés de voir paraître une troupe de *devadasis* ou bayadères venue de l'Inde (voir chapitre XII, pour ce qui concerne les articles révélateurs de Gautier à leur sujet). Bientôt après, Gautier annonça :

> ... Grande nouvelle ! Mademoiselle Elssler va jouer *la Sylphide* sous peu de jours. Les *taglionistes* crient à l'imprudence. Quant à nous, nous sommes tranquilles. (49)

Duponchel avait suggéré à Elssler qu'elle se lance dans le plus grand rôle de Taglioni, et elle, n'ayant réussi qu'un ballet important pendant quatre ans à l'Opéra, ne demandait pas mieux (50). Elle avait déjà dansé la *Sylphide*, à Bordeaux, en 1836, mais Bordeaux n'avait jamais vu Taglioni dans ce ballet. Les balletomanes parisiens, au contraire, se souve-

naient de leur ballerine absente, partie maintenant depuis presque un an et demi. Elssler aurait dû être plus prudente, mais Gautier était « parfaitement tranquille ». Son compte rendu de cette nouvelle reprise donnait l'impression qu'il s'agissait d'un triomphe (51). L'interprétation d'Elssler persuada de sa supériorité Gautier lui-même mais non ses lecteurs qui s'absentèrent de l'Opéra en si grand nombre que les recettes donnèrent des signes non équivoques de leur déplaisir. Gautier peigna un tableau impressionnant de la Taglioni, épuisée par ses voyages, ayant perdu sa légèreté et sa faculté d'élévation, alors que « Mademoiselle Fanny Elssler est aujourd'hui dans toute la force de son talent ». Il répéta que Taglioni était une danseuse chrétienne qui dansait pour les femmes alors que la païenne Elssler dansait pour les hommes.

> Quand Fanny danse, on pense à mille choses joyeuses. L'imagination erre dans des palais de marbre blanc inondés de soleil et se détachant sur un ciel bleu foncé, comme les frises du Parthénon.

Ayant ainsi comparé les deux ballerines, il expliquait :

> Ainsi donc mademoiselle Elssler, quoique les rôles de mademoiselle Taglioni ne soient pas dans son tempérament, peut sans risque et sans péril la remplacer partout; car elle a assez de flexibilité et de talent pour se modifier et prendre la physionomie particulière du personnage.

D'après Gautier, (« la nouvelle sylphide a été applaudie avec fureur ») on ne pourrait jamais croire que, deux semaines plus tard, quand le ballet serait donné, un dimanche spécial (7 octobre), l'Opéra ne serait qu'à moitié plein (52). Parmi les critiques, seuls Gautier et Barbey *d'Aurévilly* approuveraient Elssler d'avoir pris le rôle de Taglioni. Les autres exprimaient des opinions qui allaient d'une ironie mordante à celle du critique de la *Gazette des théâtres :* « La reprise de la *Sylphide* est une erreur d'une danseuse de beaucoup de talent; nous n'avons plus de sylphide à Paris » (53).

Cet échec n'avait pas suffi à lui ouvrir les yeux, et Elssler recommença : elle dansa le 22 octobre dans la *Fille du Danube,* autrefois de Taglioni aussi. Elle avait changé tous les pas de Taglioni pour les remplacer par d'autres, qui mettaient sa technique mieux en valeur ; mais cette fois ce fut un tumulte. Auguste, chef de la claque, n'arriva simplement pas à déclencher les applaudissements. Il pensait que son

devoir était de mettre dehors les siffleurs. Gautier comparait cela à une des représentations du *More de Venise* ou de *Hernani*. « Il est glorieux pour mademoiselle Elssler d'exciter de si vifs enthousiasmes et des répulsions aussi violentes » (54). Il avait parfaitement raison de penser qu'un ouvrage ne doit pas disparaître du répertoire parce que l'artiste qui l'a créé n'est plus là, mais sa préférence pour Elssler était visiblement partiale. « Mademoiselle Elssler, à notre goût, vaut bien mademoiselle Taglioni ». Cette opinion était entièrement justifiable, mais il l'appuyait seulement sur sa description de la Viennoise : (« elle est beaucoup plus belle et plus jeune »). Mais il n'avait pas le droit de conclure : « elle danse aussi bien et joue mieux que sa rivale », en analysant les talents d'actrice montrés par Elssler. Ici encore il se trouvait en minorité. Les deux reprises d'Elssler, la *Sylphide* et la *Fille du Danube*, échouèrent et eurent bientôt disparu. Les partisans de Taglioni avaient lutté pour elle en son absence et en dépit du critique de la *Presse*. De toutes les louanges inutiles que Gautier avait accumulées aux pieds de son idole, il ne resterait, lorsqu'il écrirait un autre livret de ballet, que les remarques suivantes :

> Le sujet de *La Sylphide* est un des plus heureux sujets de ballet que l'on puisse rencontrer; il renferme une idée touchante et poétique, chose rare dans un ballet, et même ailleurs, et nous sommes charmés qu'il soit remis au théâtre; l'action s'explique et se comprend sans peine et se prête aux tableaux les plus gracieux; ... de plus, il n'y a presque pas de danses d'hommes, ce qui est un grand agrément. (55)

Giselle allait être un ballet du même genre.

*
* *

Après quatre échecs d'Elssler, deux premières de ballet et deux reprises, elle arriva finalement à trouver une œuvre qui menait au succès : la *Gypsy*, le 28 janvier 1839. Fanny était la bohémienne Sarah, rôle que Gautier expliquait ainsi : « elle a fondu Florinde [du *Diable boiteux*] et Fenella » [de *la Muette de Portici*] (56). Elle avait l'occasion de montrer ses talents de mime, et de danser la Crakovienne. De même que Taglioni s'était simplement contentée de reprendre la *Sylphide*, sa pierre de touche, dans la *Fille du Danube*, de même maintenant Elssler répétait le *Diable boiteux* dans la *Gypsy*. Au lieu d'une danseuse espagnole, c'était maintenant une

bohémienne ; au lieu d'une cachucha espagnole, elle dansait une crakovienne polonaise. Gautier fit une merveilleuse description de Fanny dans son costume pour cette danse. Il ajouta : « Vous peindre cette danse est une chose impossible ».

Cinq mois plus tard, la bonne formule était encore employée, avec la *Tarentule* (24 juin 1839). Cette fois Elssler était Italienne, et la tarentelle était la principale danse de caractère. Maintenant elle avait l'occasion de se mettre en grande valeur, étant en même temps aimée d'un jeune homme, et poursuivie par un vieux. Comme l'écrivit Gautier :

> Quant à mademoiselle Elssler, elle a été gracieuse, légère, touchante, spirituelle, terrible comme la pythonisse antique lorsqu'elle exprime les convulsions de son amant piqué par la tarentule, malicieuse comme la Colombine de la comédie italienne lorsqu'elle promène son vieux Cassandre tout autour de sa chambre; — elle a transformé la parade en comédie et dissimulé avec un tact admirable tout ce que la donnée de ce ballet avait d'impossible et de hasardeux. (57)

Encore un mois, et voilà Elssler qui, au lieu de rester à Paris pour profiter de ses deux nouveaux succès, se précipitait à Londres. Taglioni l'y avait précédée. L'hiver précédent à Saint-Pétersbourg, son père avait créé pour elle un ballet, la *Gitana*, le 23 novembre/5 décembre 1838 *. Taglioni, dans le rôle de Laurette, l'enfant perdue élevée par les bohémiens, et finalement rendue à ses parents, exécuta une mazurka qu'elle avait apprise à Varsovie à son retour en Europe occidentale après sa première saison en Russie. Taglioni montra brillamment qu'elle était capable de se montrer sur la « chasse gardée » d'Elssler, et qu'elle n'avait pas besoin de s'en tenir toujours aux esprits de l'air ou des eaux. Sa matérialité n'était peut-être pas aussi passionnée que celle de Fanny, mais elle avait enchanté les Pétersbourgeois et triomphé à Londres quand elle y avait présenté son nouveau ballet le 6 juin 1839. Sept semaines plus tard exactement, Fanny offrit sa *Gypsy* qui avait été créée à Paris deux mois après le ballet de Taglioni sur le même sujet en Russie. La scène et les aménagements du théâtre de la Reine à Londres n'étaient pas com-

* Les « doubles dates » qui seront données pour toutes les représentations russes sont dues à la différence de douze jours qui existait au dix-neuvième siècle entre le calendrier russe « d'ancien style » et le calendrier grégorien du « nouveau style ».

parables à ceux de l'Opéra de Paris ou du Théâtre Bolshoï à Saint-Pétersbourg, mais en échange le public londonien avait l'avantage de voir les deux œuvres et les deux danseuses pendant la même saison. A Paris, pendant l'automne précédent, Elssler avait eu des déboires quand elle avait essayé de réussir en prenant les rôles de Taglioni. A Londres, Taglioni se présentait dans le genre de ballet qui était tout spécialement associé avec Elssler; ce n'était peut-être pas des triomphes délirants, mais elle tenait bien sa place en face de sa rivale plus jeune (58). Pour Elssler à ce point de sa carrière professionnelle, tout ce qui n'était pas un succès était un échec. Le conflit avec Taglioni à Londres, où elle n'était pas sûre de réussir, la décida probablement à accepter les offres lucratives qu'on lui faisait d'entreprendre une tournée aux Etats-Unis.

A la fin août Fanny revint à Paris, et parut dans la *Tarentule,* et un peu plus tard dans la *Gypsy* et dans le *Diable boiteux.* Lucile Grahn venait de commencer une seconde saison à Paris. En novembre, la danseuse américaine Augusta Maywood y faisait ses débuts. Finalement, le 30 décembre 1839, Gautier annonça dans un article qu'on préparait un nouveau ballet, le premier nouveau ballet qu'on se risquait à donner sans Fanny Elssler depuis la catastrophe des *Mohicans* pendant l'été de 1837 (59). [Cela devint le *Diable amoureux,* mais ne fut présenté que le 23 septembre 1840].

L'étoile abandonnait Paris, comme Taglioni l'avait fait avant elle. Elle donna une représentation d'adieu, le soir de son bénéfice. D'après les termes de son contrat avec l'Opéra, elle comptait bien revenir à Paris pour danser après une saison à Londres, et son voyage en Amérique; mais les choses ne se passèrent pas ainsi. Le 30 janvier 1840, Gautier la vit danser pour la dernière fois. Les principaux chanteurs et danseurs de l'Opéra avaient paru devant un auditoire enthousiaste jusqu'à une heure quinze du matin. Elle-même se montra dans un vieux ballet, *Nina ou la folle par amour,* (créé en 1813), et dans une nouvelle danse de caractère, la *Smolenska.* Gautier, décrivant son costume, déclarait : « Ainsi arrangée, mademoiselle Elssler était encore plus jolie que d'habitude, ce qui est beaucoup dire » (60). Puis elle partit pour Londres.

Gautier, resté seul, sans son idole, lui écrivit en mars, jurant de l'aider. Il suggérait qu'elle continue à l'informer de ses activités, en Angleterre et en Amérique, pour qu'il puisse donner de ses nouvelles aux lecteurs de la *Presse* même en

GISELLE A L'OPERA

(la *Vie parisienne*, Bib. nat.)

Caricatures de la reprise de *Giselle* en 1863
(En haut : Mérante et Muravieva comme des toupies)

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :
Conception graphique – Manon Lemaux
Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre