

Title	La critique de danse avant Mallarmé : autour de la lecture de «Crayonné au théâtre»
Sub Title	
Author	村上, 由美(Murakami, Yumi)
Publisher	慶應義塾大学法学会
Publication year	2025
Jtitle	教養論叢 (Kyoyo-ronso). No.146 (2025. 2) ,p.195- 215
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	三瓶 慎一先生退職記念特集号 論説
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00062752-00000146-0195

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

La critique de danse avant Mallarmé:

autour de la lecture de « Crayonné au théâtre »

MURAKAMI, Yumi

Dans la France de la fin du XIX^{ème} siècle, dans laquelle Mallarmé rédige ses écrits sur le Ballet, il nous faut dire avant tout que ce genre de danse a déjà considérablement perdu sa valeur en tant qu'art, et les conditions dans lesquelles il se trouve désormais, sont particulièrement mauvaises. Le ballet a connu son apogée (ce qui correspond à l'âge d'or du Ballet Romantique) dans ce même pays, durant la première partie du XIX^{ème} siècle. Cependant, à partir de la décennie 1870, les pièces méritant le qualificatif de *chef d'œuvre* se raréfient, tandis que les spectateurs boudent les scènes de plus en plus, et qu'en un rien de temps, la vigueur qui était pourtant celle de ce genre faiblit à la fois sur un plan esthétique et sur un plan du divertissement. Comme Ivor Guest et Lynn Garafola, que nous présenterons un peu plus bas, l'ont déjà fait remarquer¹⁾, la plupart des quelques rares pièces de ballet représentées durant cette période de déclin du genre, étant médiocres, leur importance a toujours semblé si faible aux yeux des historiographes, qu'elles ont souvent été négligées par les rétrospectives historiques et les études sur la danse.

Une question se pose. Pourquoi, dans un moment où le genre du Ballet semble déclinant et avoir perdu de son lustre, Mallarmé a-t-il voulu rédiger des écrits portant justement sur cet art ? Afin de formuler une réponse, il nous faudra d'abord revenir sur cette époque, et tenter d'analyser ce que les critiques antérieurs à Mallarmé, ont pu eux-mêmes écrire sur ce sujet. Puis, en partant de ce contexte historique, nous nous appesantirons ensuite sur ce que Mallarmé lui-même a laissé à la postérité.

Nous commencerons cet examen en nous axant sur les critiques de Ballet dans le Paris de la fin du siècle. Pour cela, nous nous appuierons sur des études dont le contenu nous semble autant précurseur qu'éclairant : *Écrire la danse* (supervisé par Alain Montandon en

1) Lynn Garafola, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Wesleyan University Press, 2005.

1999), et *Écrire pour la danse* de Hélène Laplace-Claverie de 2003. Ces deux ouvrages dont le travail est remarquable et la qualité supérieure, ont su construire une vision historique de la Danse en se basant sur des textes écrits par des écrivains et des littérateurs concernant la critique et la danse au XIX^{ème} siècle. Comme l'Historiographie des études de la Danse était alors un domaine d'étude encore récent, les ouvrages mentionnés ci-dessus eurent pour mérite, alors que le genre de la critique de danse avait été longtemps négligé, de faire remarquer, une masse de documents à l'appui, que la Danse et la Littérature étaient deux genres qui s'influençaient fortement mutuellement. Nous verrons que Mallarmé trouve bien naturellement sa place au sein de cette Histoire des critiques de la Danse.

C'est en nous appuyant sur ces travaux, que nous nous intéresserons à la vision de la Danse chez Théophile Gautier, que Mallarmé considérait comme un précurseur au moment d'écrire sa critique de la Danse, et que nous tenterons de la détailler.

À propos des Critiques sur la Danse écrites par Théophile Gautier

Tout en étant un romancier et un poète, Théophile Gautier était également un critique de ballets, un rédacteur de livrets, et il est peu de dire que Carlotta Grisi qu'il aimait toute sa vie, influença grandement sa littérature. Il écrivit des critiques scéniques sur divers médias entre 1836 et 1871. Concernant les critiques plus spécifiquement liées à la Danse, il s'y attela à partir de 1837, avec un an de retard. Il commença à rédiger dans « La Presse » dès 1836 (l'année suivante pour la Danse), dans « Le Moniteur Universel » entre 1855 et 1869, puis dans « Le Journal Officiel » pendant deux ans et enfin fit paraître des articles sur la Danse dans « La Gasette de Paris » durant l'année 1871²⁾. Le problème était qu'à l'époque, lorsque non seulement Gautier mais aussi les nombreux écrivains qui écrivaient des critiques, voyaient leurs œuvres compilées, ces mêmes écrits étaient souvent négligés par les compilateurs et les éditeurs. Il fallut ainsi attendre assez longtemps avant que la

2) À l'époque, aux côtés de Gautier, de nombreux écrivains comme Jules Janin, Jules Barbey d'Aurevilly ou bien Francisque Sarcey ont rédigé des critiques dramatiques : Jules Janin, *Critique Dramatique*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1877, 4 Tomes ; Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Théâtre contemporain*, Maison Quantin, 1888, 5 volumes ; Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre : feuilletons dramatiques* (8 volumes, 1901-1902).

somme conséquente de critiques de Danse laissée par Gautier, ne soit finalement correctement compilée, soigneusement éditée et présentée dans sa totalité. Revenons donc ensemble, très brièvement, sur l'établissement de l'appareil éditorial concernant les critiques de la Danse effectuées par Théophile Gautier.

La première édition se trouve être *l'Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*³⁾. Il s'agit d'une œuvre écrite du vivant de l'écrivain. Seulement, contrairement à ce que son titre annonce, il ne s'agit pas d'une compilation de tout ce qui s'était fait pendant 25 années, mais plutôt un mélange hétérodoxe, fourre-tout et édité maladroitement, comprenant des articles aux dates erronées, qui fut si mal considéré que Gautier lui-même perdit son exemplaire. Nous trouvons ensuite, l'ouvrage du chercheur Anglais spécialiste de la Danse Cyryl W. Beaumont, intitulé *The Romantic ballet as seen by Théophile Gautier*⁴⁾ et paru en anglais en 1932. Il ne s'agissait là toutefois que d'une simple présentation de 25 critiques écrites par Gautier. Ce n'est qu'en 1986, qu'une vision plus globale de la critique dramatique selon Gautier commence à émerger, quand *Gautier on Dance* est publiée par Ivor Guest⁵⁾. L'ouvrage sortira presque dix ans plus tard, en 1995, dans une traduction française⁶⁾. Tous les 91 articles liés à la Danse et sélectionnés par Ivor Guest, présentaient chacun une importance considérable. Par ailleurs, l'auteur réunit également toutes les critiques des Danses espagnoles de Gautier en tant qu'addenda à ce livre, et le fit imprimer en 1987⁷⁾. Par la suite, des travaux de compilations des critiques laissées par Gautier dans les journaux et revues continuèrent, et il faudra toutefois attendre l'année 2003 pour qu'elles soient toutes publiées au sein des *Œuvres Complètes*⁸⁾. Il faut d'ailleurs noter que la

3) *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 volumes, Hetzel, 1858-1859.

4) *The romantic ballet as seen by Théophile Gautier*, being his notices of all the principal performances of ballet given at Paris during the years 1837-1848, London, C. W. Beaumont, 1947.

5) Ivor Guest, *Gautier on Dance*, selected, edited, and translated by Ivor Guest. London, Dance Books, 1986.

6) Ivor Guest, *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, appareil critique traduit par Martine Kahane, Actes Sud, « Librairie de la danse », Arles, 1995.

7) *Gautier on Spanish Dancing*, (Ivor Guest, *Gautier on Spanish Dancing*, selected, translated, and annotated by Ivor Guest, Dance Chronicle, 1987, vol. 10, No. 1.

partie qu'elles forment au sein de celles-ci est toujours régulièrement rééditée actuellement⁹⁾.

Comment les critiques de Théophile Gautier sur la Danse ont été présentées et étudiées ?

Nous avons vu ci-dessus que ces critiques n'avaient été présentées et publiées globalement que depuis très récemment. Cela ne signifie toutefois pas qu'elles n'avaient jamais été étudiées et passées sous silence par les chercheurs jusque-là. Comme ces textes présentaient des descriptions d'une qualité supérieure, ils ont en effet servi de documents importants pour qui voulait connaître le Ballet Romantique du XIX^e siècle. De même, comme Gautier était lui-même un créateur de ballet et qu'il avait écrit les livrets de « Giselle (ou Les Wilis) » ou bien encore « La Péri », il jouissait d'une notoriété dans ce milieu, et par conséquent, une certaine importance avait toujours été accordée à ses critiques.

Par exemple, dans les différentes études d'Ivor Guest dont il est dit qu'elles sont les meilleures concernant le ballet romantique (*The Romantic Ballet in Paris*¹⁰⁾, *The Ballet of Second Empire*¹¹⁾, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*¹²⁾), Théophile Gautier est ainsi largement cité, au même titre que d'autres critiques contemporains¹³⁾. Cependant, il ne s'agissait là que de citations destinées à compléter des études de pièces de ballet, et utilisées pour illustrer l'Histoire de la Danse : ces citations n'étaient pas analysées dans le cadre d'une

8) *Les Œuvres Complètes de Théophile Gautier*, III. Section : Théâtre et ballets (coordonnateurs C. Lacoste et H. Laplace-Clavier), Champion, 2003.

9) *Les Œuvres Complètes de Théophile Gautier*, VI. Section : Critiques théâtrales (théâtre, musique, ballet) (coordonnateur Patrick Berthier), Champion, 2007-2019).

10) Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Wesleyan University Press, 1966.

11) Ivor Guest, *The Ballet of Second Empire*, Pitman Publishing, 1974.

12) Ivor Guest, *Le ballet de l'opéra de paris trois siècles d'histoire et de tradition de guest ivor*, Flammarion 1976.

13) Ivor Guest est également à l'origine d'un grand nombre d'autres études consacrées à la Danse comme par exemple : *The Romantic Ballet in England*, Wesleyan University Press, 1972, *Fanny Elssler*, London, Black, 1970 et *Jules Perrot*, Dance Horizons, 1984.

étude concernant la vision du Ballet propre à Gautier ou bien des conceptions de la Danse de celui-ci à partir d'un angle littéraire.

Dans la première partie du XX^{ème} siècle, des hommes comme André Levinson, Serge Lifar, Deindre Priddin ou bien Edwin Binney se sont penchés sur Théophile Gautier. Le premier rédige ainsi très tôt une étude concernant les écrits critiques de Mallarmé qu'il relie fréquemment à l'auteur du *Capitaine Fracasse*. Dans son *Marie Taglioni*¹⁴⁾, même s'il emploie le laudatif à l'endroit de la puissance descriptive de ce dernier, il parle des théories de Gautier comme « fragmentaires »¹⁵⁾, et déclare toutefois avoir abandonné d'explorer profondément les pensées que cet auteur avait pu élaborer sur ce sujet. De même, le danseur et spécialiste de la Danse Serge Lifar ne chercha pas non plus à s'appuyer sur la vision que Gautier avait de l'art dont il partageait la passion. Cela s'explique probablement en grande partie parce que l'un et l'autre ne pouvaient que se référer uniquement à *l'Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, cité plus haut, et que, par conséquent, ils étaient dans l'incapacité d'appréhender de façon systémique, les critiques de la Danse de Gautier. Si dans des études historiographiques consacrées à la Danse, comme *The Ballet called Giselle* de Cyril William Beaumont¹⁶⁾, Théophile Gautier trouvait bien chaque fois sa place, aucun lien avec la Littérature n'était jamais évoqué et nul auteur se gardait bien de tenter d'approcher ce que l'œuvre de l'écrivain dans sa globalité.

D'un point de vue littéraire, ce n'est qu'à partir de la moitié du XX^{ème} siècle que les critiques de la Danse de Gautier furent débattues et que leur valeur esthétique commença à être prise en haute estime. L'étude de Deindre Pridding en est un bon exemple. Dans son ouvrage *The Art of the Dance in French Literature*¹⁷⁾, celui-ci parle des théories de la Danse élaborées par Gautier, Jules Lemaitre, Mallarmé, Jean Cocteau ou bien encore Paul Valéry, qui tous étaient des écrivains ou des poètes manifestant un intérêt pour cet art. En

14) André Levinson, *Marie Taglioni, 1804-1884*, Félix Alcan, 1929.

15) André Levinson, « Théophile Gautier et le ballet romantique », in « Le Ballet au xix^e siècle », numéro spécial de la Revue musicale du 1^{er} décembre 1921, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, pp. 53-66.

16) Cyril William Beaumont, *The Ballet called Giselle*, C. W. Beaumont, 1948.

17) Deindre Priddin, *The art of the dance in French literature, from Théophile Gautier to Paul Valéry*, A. and C. Black, 1952.

cherchant une cohérence à travers l'évolution des critiques de la Danse en France et en faisant ressortir un développement historique, cet ouvrage s'est avéré être une étude particulièrement significative.

De même, nous devons citer également Edwin Binney qui s'est intéressé directement aux livrets rédigés par Gautier dans son œuvre au titre évocateur *Les Ballets de Théophile Gautier*¹⁸⁾. Même s'il s'agit d'un ouvrage qui porte une attention particulière aux livrets écrits par ce dernier, Edwin Binney s'intéresse avec minutie à la motivation créative de Gautier, sur le contexte social, et effectue également un examen comparatif avec d'autres pièces. Malheureusement, du fait de l'insuffisance de documents dont il disposait, nous ne pouvons pas parler dans son cas, d'une étude complète.

Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que ce n'est qu'à la fin du XXème siècle, quand la masse conséquente des critiques de Gautier fut triée et que la totalité de celle-ci fut finalement appréhendée, que la vision de cet auteur fut correctement comprise et que des études purent en faire leur sujet. En ce sens, la contribution d'Ivor Guest est particulièrement importante. Les critiques de la danse de Gautier, présentées dans ses ouvrages *Gautier on Dance* et *Écrits sur la danse*, pouvaient certes avoir été sélectionnés, ils n'en étaient pas moins traversés par une même vision se basant sur l'esthétisme de Gautier et, la somme qu'elles formaient, fut parfaitement appréhendée sous la forme d'une sorte de résumé de toutes celles sorties de la plume de Gautier. Entre la décennie 1990 et le début des années 2000, l'historiographie de la Danse et celle des écrits critiques consacrés à cet art connurent de grands développements et c'est ainsi que, finalement Gautier trouva pleinement sa place dans l'Histoire de la Danse.

En outre, autour de l'édition des *Œuvres Complètes de Théophile Gautier*, nous pouvons affirmer que de nombreux chercheurs se sont mis à discuter des écrits de cet auteur, sous tous les angles possibles. Guy Ducrey, dans son ouvrage *Corps et Graphies*¹⁹⁾ de, paru en 2000, réussit ainsi à appréhender très largement à partir du point de vue de la littérature, l'évolution des critiques consacrées à la Danse. Dans *Écrire pour la Danse*²⁰⁾, Hélène Laplace-Clavier s'appuie sur un immense travail documentaire pour montrer avec

18) Edwin Binney, *Les Ballet de Théophile Gautier*, Nizet, 1965.

19) Guy Ducrey, *Corps et graphies : Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Champion, 2000.

précision comment les littérateurs parlaient de la Danse entre le XIX^{ème} siècle et le début du siècle suivant. Des études abordant frontalement les critiques de la Danse effectuées par Gautier commencèrent ensuite à apparaître, comme celle de François Brunet en 2010²¹⁾.

Parallèlement au fait que de plus en plus d'études s'intéressaient à la Danse chez Théophile Gautier, les recherches concernant l'esthétisme et la littérature de ce dernier, connurent d'importants développements, et c'est ainsi que l'œuvre littéraire de celui-ci, ainsi que sa vision esthétique se trouvèrent à la fois louée et très largement reconnue²²⁾.

Lire les critiques de la Danse de Théophile Gautier

Pour comprendre pleinement la vision de la Danse chez Gautier, il serait nécessaire d'analyser l'ensemble de ses critiques. Cependant, nous ne nous intéresserons ici uniquement à celles qui présentent une importance dans la construction de la vision mallarméenne de la Danse.

L'âge d'or du Ballet Romantique commence en 1832 avec « La Sylphide » et se termine brièvement dans la première partie de la décennie 1840. Comme à l'époque du

20) Hélène Laplace-Clavierie, *Écrire pour La Danse : Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Champion, 2001.

21) François Brunet, *Théophile Gautier et la danse*, Champion, 2010.

22) Martine Lavaud, *Theophile Gautier. militant du romantisme*, Champion, 2001 ; *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Directeur d'ouvrage: Martine Lavaud et Paolo Tortonese, classiques Garnier, 2018 ; Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Gallimard, 2011.

Par ailleurs, pour ce qui concerne spécifiquement le Japon, *La Critique de la Danse : Gautier, Mallarmé, Valéry*, traduit par Minako Imura, Moriaki Watanabe et Hisaki Matsuura, et parue en 1994 aux Éditions Shinshokan, est effectivement une traduction, elle n'en revêt pas moins une grande importance. Il s'agit en effet d'une anthologie qui présente les points importants des pensées de Valéry, Mallarmé et Gautier sur la Danse, et grâce aux notes de bas de pages dont il fourmille et qui cherchent à circonscrire la nature et l'angle de vue de chacun de ces écrivains, cet ouvrage a permis de faire largement connaître le genre de la critique de la Danse au Japon. Enfin, il faut également signaler la thèse de doctorat de Satoko Koyama-Shitara, intitulée « Théophile Gautier et l'Art du Ballet » et soutenue en 2002 à l'Université Keio et l'étude *Giselle* (aux Éditions Serika, 2024), récemment publiée, mérite également d'être signalée.

Second Empire, le ballet commence à décliner progressivement, nous avons pensé que les critiques de la Danse de cette époque étaient particulièrement importantes, et c'est sur celles-ci que nous avons décidé de nous appesantir. Cependant, Théophile Gautier a également écrit de façon très active ses critiques de la Danse après la deuxième moitié des années 1840, après que l'âge d'or du ballet romantique se soit terminé, et que les danseuses de ballets stars se soient raréfiées. C'est justement à l'intérieur de ces critiques que nous sommes susceptibles de trouver la définition esthétique du Ballet selon Gautier et des indices sur la forme idéale que devrait recouvrir cet art selon lui. Mallarmé réfléchira également à l'avenir du ballet alors que ce genre se trouvait sur le déclin, même si, à l'époque de celui-ci, ce déclin se veut beaucoup plus marqué et semble même irréversible aux yeux des contemporains. Or, n'est-ce justement pas dans un pareil contexte qu'il devient possible d'élaborer la vision d'un idéal, et de développer des pensées décrivant la façon dont devrait être cet art originellement ? Voilà pourquoi, avant de lire les critiques mallarméennes, il convient de lire celles de Gautier. Le fait que celui-ci soit aussi un poète et qu'il ait été notamment séduit par le ballet, le rend parfaitement apte à ce travail comparatif. On peut estimer que la vision de la Littérature de Gautier et sa sensibilité poétique se trouvent reflétées dans sa vision de la Danse, et que celle-ci se reflète à son tour dans la poétique de Mallarmé. Nous nous pencherons donc maintenant sur la vision de la Danse de Gautier à partir directement de ses textes.

Les critiques de la Danse antérieures à celles de Théophile Gautier

C'est dans un article de 1837 qu'apparaît clairement pour la première fois, le fait que Gauthier semblait s'être forgé une certaine vision de la Danse.

Tout le monde a le droit d'être laid, excepté les acteurs et les actrices, les danseurs et les danseuses. Il peut suffire à une actrice d'un grand talent de n'être qu'agréable et gracieuse, mais il faut absolument qu'une danseuse soit très belle. La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux.²³⁾

23) « Les Danseurs espagnols », *La Charte de 1830*, le 18 février 1837, *Écrits sur la Danse*, p. 32.

Il offre dans ces quelques lignes, sa propre définition. Autrement dit, il affirme que la Danse est un art corporel qui, sans s'adresser ni au corps ni à l'esprit, parle uniquement visuellement à celui qui l'observe. Il s'agissait là, en fait, d'une définition hautement provocatrice pour l'époque. Car elle s'opposait brutalement au *Ballet d'action* prôné et défendu par Jean-Georges Noverre dans *Lettres sur la danse et sur les ballets*, un des ouvrages classiques les plus renommés ayant été consacrés au Ballet, et que quiconque s'intéressant au sujet, se devait d'avoir lu en France à l'époque²⁴). Noverre était un théoricien du XVIIIème siècle, période précédant la naissance du ballet romantique, mais ses théories, prônées dans son ouvrage de 1760, demeuraient toujours assez dominantes au siècle suivant. Noverre, à son époque, chercha à réformer la Danse qui n'était plus qu'un simple enchaînement de subtiles techniques, par quelque chose se basant sur la véritable émotion jaillissant de l'intérieur de la danseuse, en recherchant une unité d'expression entre la gestuelle, les traits du visage et l'émotion ressentie. C'est dans ce but qu'il prôna le *Ballet d'action*, soit une vision grandiose de la Danse, visant un ballet dans lequel tous les éléments, la danse, les mécanismes scéniques et musicaux, les costumes mais aussi le corps de ballet, seraient au service du sujet de la pièce.

Julien Louis Geoffroy, qui était déjà connu comme critique de Danse avant que Gautier ne commence sa carrière, mais aussi un certain C. dont le véritable nom ne passa pas à la postérité et qui, à une époque proche de celle de Gautier, était en charge, à la suite de Geoffroy, du feuilleton dans *Le Journal des Débats*, furent influencés par les pensées et les théories de Noverre. Ainsi par exemple, Geoffroy dit des pas du ballet qui ne sont accompagnés d'aucun pantomime ou de jeu d'acteur qu'ils sont « des mouvements du corps, purement mécanique, qui ne disent rien à l'esprit ni à l'âme »²⁵). Il soutient que les pas de la danse sans lien direct avec le contenu narratif de la pièce dans laquelle ils

24) Cet ouvrage fut imprimé pour la première fois en 1760 à Lyon et Stuttgart, mais il en existe plusieurs éditions, notamment après qu'en 1804 des passages aient été modifiés et d'autres ajoutés. Nous nous référerons toujours, par la suite, à ces deux éditions : Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, présentation de Maurice Béjart, Ramsay, 1978 ; Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Broude Brothers, 1967.

25) Julien Louis Geoffroy, « La Dansomanie », *Cours de littérature dramatique : ou, Recueil par ordre de matières des feuilletons*, Paris, P. Blanchars, vol. 5, 1825, pp. 261-262.

s'inscrivent, ne sont d'aucune utilité. L'opinion de Geoffroy diffère légèrement de ce que Noverre cherchait à soutenir, et il tendait à accorder ainsi plus d'importance au pantomime qu'à l'expression donnée par les jambes de la danseuse.

Concernant Jules Janin

Après Geoffroy et l'homme qui se trouvait derrière la lettre C., ce fut Jules Janin qui écrivit dans *Le Journal des Débats*. Il commença à écrire en 1832, soit aussitôt après la naissance du ballet romantique. Il avait débuté sa carrière en tant que critique dramatique en 1824, et sous la signature célèbre J.J., il avait acquis une grande notoriété puisqu'il était même considéré comme le prince du monde de la critique. À partir de 1829, il entra au « Journal des Débats », et on retient habituellement que c'est en 1835 qu'il devint officiellement un écrivain de critiques dramatiques²⁶⁾. S'il avait déjà écrit un grand nombre de critiques auparavant, et si différentes hypothèses se contredisent sur ce sujet, il semble toutefois que la première critique dramatique qu'il écrivit pour *Le Journal des Débats*, date de 1832²⁷⁾ et continua ainsi longtemps, jusqu'en 1873. Nous pouvons donc dire que Janin a vu la naissance du ballet romantique, et a connu successivement son apogée et son déclin. De même et de façon très intéressante, si nous gardions en tête que Gautier a commencé à rédiger ses critiques dramatiques en 1836 et qu'il continua jusqu'en 1871, il nous apparaît que leurs carrières se superposent presque parfaitement.

Jules Janin écrivit des critiques dramatiques en tant que successeur de Geoffroy et de C. en charge du feuilleton à l'intérieur du « Journal des Débats », mais l'opinion qu'il portait sur le ballet différait de ses prédécesseurs. Janin fut témoin d'une époque faste pour le ballet durant laquelle officiaient les trois grandes ballerines stars : Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi. Il assista à la représentation de toutes leurs pièces et fut en quelque sorte, un témoin privilégié qui ne perdit pas une occasion de louer la qualité de ce qu'il voyait.

Il est impossible de passer à côté du fait que de nombreux points communs se retrouvent dans les pensées et dans le point de vue adopté par Janin, chez Gautier. À

26) Jacques Brenner, *Les critiques dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970, p. 79.

27) « Théâtre de l'Opéra - La Tantation », *Le Journal des Débats*, le 27 juin 1832.

l'époque où celui-ci commença sa carrière, Gautier devait fortement avoir à l'esprit le travail de Janin. En 1836, Gautier commença à contribuer à « La Presse » dès la fondation de celle-ci, en y publiant ses critiques dramatiques. La plupart de ces dernières furent publiées à la fois dans « La Presse » et dans « Le Moniteur universel ». Gautier se mit à publier régulièrement ses critiques dans « La Presse », à partir du 11 juillet 1837. Jusqu'au mois de mai de l'année suivante, Gérard de Nerval coopéra, et ils publièrent ensemble leurs critiques. À cette époque, comme ils s'opposaient tous deux au fameux prince du monde de la critique, que nous avons évoqué plus haut, Janin, qui signait jusque-là de la signature « J. J. », opta pour « G.G » (du G de Gérard de Nerval et de celui de son propre patronyme). Ce travail coopératif se termina au bout d'un an. Par la suite, Théophile Gautier reprit son nom et signa ainsi sous sa véritable identité²⁸⁾.

La vision de la Danse chez Gautier

Geoffroy n'accordait aucune valeur aux *pas* de la ballerine dans le ballet, et au contraire, nous avons vu précédemment qu'il considérait que c'était plutôt l'expression et la conviction apportées par la pantomime qui permettait à la danse de s'élever au rang d'art. Son successeur, C., partageait également ce point de vue :

Les ballet passés, présents et futurs ressemblent à ces tableaux de lanterne magique qui sont oubliés aussitôt qu'on les a vus, et dont l'impression fugitive ne produit d'autre effet que de faire désirer ceux qui doivent les remplacer.²⁹⁾

28) « Emile de Girardin, directeur de La Presse, leur confie dès juillet 1837 le feuilleton théâtral du journal : s'ils certains articles sont entièrement l'oeuvre de l'un ou de l'autre, nombreux sont les textes écrits à deux mains, et signés G.G.. Dès février 1838, Gautier travaille seul à ce feuilleton, puis Nerval reprend le travail, notamment durant le voyage de Gautier en Espagne. » source : Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, tome 1, 1985. (<http://www.theophilegautier.fr/gerard-de-nerval/>)

29) « Académie Royale de Musique. Première représentation d'*Aline* », *Le Journal des Débats*, le 3 octobre 1823.

Ici, C. compare, avec une nuance clairement négative, le ballet à une lanterne : on l'oublie dès que l'on l'a vue, et l'impression qu'elle laisse, est éphémère. Il déclare par conséquent que le ballet est susceptible d'émouvoir et de donner des sensations à ses spectateurs, par un jeu d'acteur recourant plus à la pantomime qu'à l'expression manifestée à travers les pas de la ballerine. Il illustre ensuite son propos tout en citant une phrase de Noverre au passage suivant. Il croit donc correct la façon d'appréhender le ballet. Nous verrons plus tard que pour Mallarmé, qui fait montre d'une approche positive, c'est justement ce caractère éphémère inhérent à ce genre qui forme sa véritable nature.

Malgré tout, Geoffroy ou bien encore C. considéraient également que le fait que le ballet disparaisse instantanément, soit clairement un désavantage de cet art. C'est une phrase de Noverre, parfaitement connue et classique, qui fit beaucoup pour ancrer cette opinion : « [...] il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'âme et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. »³⁰⁾

D'un autre côté, Gautier pensera que la véritable essence de la Danse se trouve justement dans la beauté de la forme avec laquelle le ballet réjouit les yeux, plus que dans le fait qu'il s'adresse au corps et à l'esprit, comme les critiques partageant l'opinion de Noverre le soutenaient. C'est ainsi qu'il en analysa méticuleusement la beauté symbolique. Reprenons ici, un passage très important de Théophile Gautier :

Sans doute le spiritualisme est une chose respectable, mais en fait de danse on peut bien faire quelques concessions au matérialisme. 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.³¹⁾

Nous percevons dans cette description, le matérialisme dans la Danse, et une forme d'adoration de la beauté extérieure. Alors que le Ballet d'action cédait la place au Ballet romantique, la tendance générale considérait le ballet comme devant avoir une histoire avec

30) Noverre, *Lettre sur la danse*, op. cit., p. 121.

31) *La Presse*, 11 septembre 1837. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, pp. 38-39; Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, croniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Actes Sud, Paris, 1995, p. 42.

un contenu, que cette histoire et que ces pensées devaient être motivés et qu'elles devaient émouvoir les spectateurs. À l'inverse, Gautier affirme une position tout à fait opposée et soutient que la Danse, c'est justement la beauté des formes qui viennent frapper le spectateur, par le prisme unique de la vue³²⁾. Dans l'article que nous reproduisons ci-dessous, Gautier exprime ce que chaque art est supposé exprimer.

Chaque art correspond à certain ordre de sujets qu'il peut seul rendre : la sculpture exprime la forme ; la peinture, la forme et la couleur ; la poésie, la forme, la couleur, le son et la pensée ; la musique, le nombre, le ton, l'infini et l'indéfini, le pressentiment de ce qui n'est pas et la mémoire de ce qui n'a jamais été ; la danse, la plastique et le rythme du mouvement, et pourquoi ne pas le dire ? la volupté physique et la beauté féminine.³³⁾

Comme vous le comprenez à la lecture de cette description, Gautier est un poète, un romancier, un dramaturge ; il comprend en tant que critique, l'esthétisme et les arts scéniques, et, par-dessus le marché s'adonne également à la peinture, ce qui fait de lui un littérateur aux nombreux talents et à la curiosité touchant de très larges domaines. Si Gautier réagi vivement contre la scène défendue par les partisans de Noverre qui prétendaient qu'elle devait exciter les émotions des spectateurs, cela s'explique par sa position dans l'Histoire de la Littérature. En effet, à cette époque, Gautier s'opposait fermement à l'expression des émotions et à la manifestation de l'égo telles que prônées les Romantiques, et cherchait en fait à décrire de façon aussi précise qu'impersonnelle.

Gautier insuffla des émotions personnelles dans les descriptions calmes et sereines qu'il

32) Des études ont démontré l'importance du contexte chrétien derrière cette théorie. Gautier cherche à libérer le corps humain opprimé par les vertus chrétiennes et à retrouver la beauté originelle de l'Homme. Cf. l'annotation de Minako Imura dans *La Critique de la Danse* : Gautier, Mallarmé, Valéry, traduit par Minako Imura, Moriaki Watanabe, Hisaki Matsuura, éd Shinshokan, 1994, p. 14. D'après Gautier, la danse étant un art scénique prenant pour base le corps humain, elle serait incompatible avec les valeurs chrétiennes cherchant à évacuer le corps et par conséquent, louerait au contraire le corps humain fait de chair.

33) *Écrits sur la Danse, op. cit.*, p. 291.

faisait du monde extérieur et chercha à sortir du romantisme. De même, il est célèbre pour avoir soutenu « l'art pour l'art » pour avoir été saisi par la beauté extérieure qu'il jugeait supérieure et plus intense que la beauté des émotions, de par sa propre expérience du temps où il cherchait vraiment à devenir peintre. Fasciné par la beauté des formes, coloris et lustres, le peintre l'exprima de ses pinceaux pour l'exprimer, tandis que le sculpteur chercha à faire de même avec son burin, tandis que lui-même, en tant que poète, se servit de sa plume. De même, comme le précise la citation précédente, Gautier était traversé par le matérialisme et le formalisme à l'endroit des danseuses et, il demandait presque cruellement une beauté d'une apparence absolue. Nous retrouvons dans les lignes suivantes, sa vision suivant laquelle la beauté formaliste à l'égard de l'apparence de la ballerine.

Il ne faut pas oublier que la première condition qu'on doive exiger d'une danseuse, c'est la beauté ; elle n'a aucune excuse de ne pas être belle, et l'on peut lui reprocher sa laideur, comme on reprocherait à une actrice sa mauvaise prononciation. La danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes ; il faut nécessairement, quand on se fait danseuse, avoir un corps sinon parfait, tout au moins gracieux.³⁴⁾

Théophile Gautier définit la danse comme une succession de positions durant lesquelles apparait l'élégante courbe des corps, et un art destiné à montrer des formes aussi subtiles que gracieuses. Il appréhendait la nature de la danse comme quelque chose passant par les sensations et allant se confronter à l'émotion du spectateur. C'est justement cet attachement à la beauté des formes extérieures qui s'avère être la plus grande caractéristique des critiques de la Danse effectuées par Gautier. Cette position ne faisait pas naturellement l'unanimité. Par exemple, Baudelaire dit « Où il faut ne voir que le beau, notre public ne cherche que le vrai. Quand il faut être peintre, le Français se fait homme de lettres. »³⁵⁾, ce qui le place dans le même camp ou du moins ce qui le range sur la même longueur d'ondes que Gautier. Gautier était dérangé par une façon d'observer le ballet, très française, qui

34) *Écrits sur la Danse, op. cit.*, p. 54.

35) Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, Etudes baudelairiennes XI. Neuchâtel: La Baconnière, 1985, p. 187.

consistait à mettre l'accent sur uniquement les éléments dramaturgiques dans le ballet, et Baudelaire comprenait ce point. Dans tous les genres, tels que la poésie, la peinture, la musique ou bien encore la danse, Gautier demeurait cohérent et recherchait la *Beauté* partout, ce que Baudelaire tenait pour le moins en haute estime. De l'autre côté, certains auteurs critiquaient vivement cet attachement à cette forme de beauté extérieure, comme Émile Faguet. Voici ce qu'il dit : « C'est le cas de Théophile Gautier. Il est entré dans la littérature sans avoir absolument rien à nous dire. Le fond était nul. Pas une idée. D'idées philosophiques, ou historiques, ou morales, ne nous en préoccupons même pas. »³⁶⁾ Il critique non sans ironie et sarcasme Gautier qui, en tant que littérateur ne dirige pas ses yeux vers le monde intérieur et semble, à ses yeux, se contenter de la beauté extérieure. De même, André Gide s'exprime ainsi : « Et certes cette ignorance, cette résolution de ne voir que le monde extérieur, ou peut-être plutôt, cette cécité pour tout ce qui n'est pas le monde extérieur, est le secret de son assurance, de ce ton péremptoire que nous retrouverons également chez les Goncourt. »³⁷⁾ À l'inverse, Satoko Koyama-Shitara, spécialiste japonaise de Théophile Gautier, réplique : « Gautier percevait un monde empli de *suggestions* et de *choses visibles à l'œil*, et c'est pour en ce sens qu'il écrivit cela. S'il n'observait que le monde extérieur, il est certain qu'il n'aurait probablement jamais pu développer ses critiques de la Danse telles qu'elles sont, c'est à dire pleine d'une imagination infinie. »³⁸⁾ Certes, Gautier ne recherchait pas uniquement la simple beauté extérieure, mais plutôt, en tant qu'antithèse vers l'antiformalisme qui était la tendance de l'époque, il ne faisait que prôner une beauté visuelle. Gautier appréhendait le fait que l'on puisse ne plus distinguer la beauté, normale et accessible à tout le monde, quand on ne faisait que s'intéresser au contenu et à la spiritualité de quelque chose. Par ailleurs, il faisait remarquer qu'il convenait d'admirer la Beauté telle qu'elle apparaissait devant nos yeux, acte qui permettait, comme lorsque l'on *contemple* de l'art, de percevoir un nouvel angle de vue. Par ailleurs, Gautier ne louait pas exclusivement et constamment la beauté extérieure. Dans le grand nombre de ses critiques, il ne faut pas oublier qu'il établit différentes conditions définissant le Ballet, discuta de la nature de cet art et s'engagea dans la direction sensiblement similaire

36) Emile Faguet, *Dix-neuvième siècle : études littéraires*, Boivin, 1887, p. 295.

37) André Gide, *Incidences*, NRF, 1924, p. 161.

38) Satoko Koyama-Shitara, *Théophile Gautier et l'Art du Ballet* (Thèse), Université Keio, 2002.

que celle vers laquelle évoluera par la suite la vision de Mallarmé concernant la Danse.

Considérations de Théophile Gautier sur les *Pas* de la ballerine

Quiconque entend parler des *pas* d'une danseuse, songe naturellement au Ballet. Car ce sont eux qui forment la chorégraphie de la danse. Quand quelqu'un assiste à une représentation de ballet, il importe de savoir comment il considère ces *pas* et surtout comment il les interprète. Toutefois, il s'agit là d'une vision qui nous est classique car contemporaine et comme nous l'avons vu jusque-là, le centre des discussions entre les critiques du XIX^{ème} siècle, se trouvait plutôt sur la question de savoir si, l'important dans les pas du ballet, se situait dans la danse ou au contraire dans la pantomime : c'est le jeu d'acteur et la quantité de pantomimes réalisés par les danseurs qui permettaient de juger de la qualité d'une pièce de ballet. Il est probable, dans ce cas, que l'influence de personnes comme Gautier qui définissaient la danse même comme cible de leurs critiques et qui cherchaient à diriger le regard et l'attention des spectateurs vers les pas, était indéniable.

Elle a surtout une élévation extraordinaire ; elle monte très haut sans prendre de force dans les bras, et par le seul ressort du jarret. Ses entrechats sont battus très nettement ; ses pointes se piquent dans le plancher comme des fers de flèche. Dans les temps penchés, elle ne tremble jamais, et son corps paraît porté par un pilier de marbre ; elle fait les trois tours aussi vite et aussi lestement qu'un homme. L'originalité de sa danse consiste en une certaine vigueur mâle tempérée par une flexibilité extrême dans les renversements et les poses contrariées.³⁹⁾

Ce que nous pouvons dire ici, c'était que Gautier, percevait dans les *pas* du Ballet, toute la force d'expression de la danseuse, et trouvait séduisants leurs mouvements et leurs formes. Bien sûr, dans les expressions auxquelles il avait recours (« comme des fers de flèche », « son corps paraît porté par un pilier de marbre » etc.) transparait un certain esprit d'époque, mais les mots qu'il employait pour les pas, semblent se détacher des autres et ne sont nullement surannés (« élévation », « entrechats » ou bien « pointes »). Gautier, dans ses

39) *Écrits sur la Danse, op. cit.*, pp. 251-252.

critiques, poursuit avec des mots ciselés, les pas des ballerines, et en lisant les impressions qu'il tire de ces corps, nous comprenons que Gautier décodait un message à partir des pas et des corps des danseuses. La citation ci-dessous abonde d'ailleurs dans le sens d'une interprétation de ce que les pas suggèrent implicitement.

Un ballet est une symphonie visible ; les gestes, ainsi que les notes de musique, n'ont pas un sens bien précis, et chacun, sauf une signification générale, peut les interpréter à sa manière. C'est un rêve muet qu'on fait tout éveillé et auquel on met des paroles. Le public travaille sur le thème fourni par l'auteur ou le chorégraphe, et le brode des mille variations de sa fantaisie, ce qui fait d'un ballet le spectacle le plus matériel et le plus idéal à la fois. Selon la disposition d'esprit, ce peut être une suite de pirouettes et de gambades plus ou moins gracieuses, ou le plus ravissant poème-celui qu'on n'écrit pas.⁴⁰⁾

Il parle des postures ou des pas formant la danse comme autant de notes pour la musique. De la même façon en effet que les notes composent un morceau musical, ce sont les pas qui composent une danse. L'enchaînement de sons devient une symphonie, puis une œuvre, et celui qui l'entend, l'interprète, tout comme celui qui assiste à une représentation de ballet. Cette analogie colle parfaitement, car l'enchaînement de pas devient une danse qui offre aux spectateurs un monde semblable à un rêve. D'ailleurs Gautier parle du ballet comme une sorte de rêve éveillé⁴¹⁾. Et l'analogie dans laquelle un ballet, réalisé sur scène et non couché sur le papier, devient un splendide poème, est effectivement particulièrement intéressante. Gautier parle d'un « poème, celui qu'on n'écrit pas ». En comparant ainsi le pas à des chiffres comme Mallarmé parlera du « chiffre de pirouettes », Gautier dit clairement que parce que les pas, dans le ballet, sont des sortes de codes et des symboles, il n'est pas possible de leur faire porter un rôle linguistique. Gautier se garde toutefois de dire que justement, par définition, le ballet consistait à produire des pas sur scène, en les définissant comme une sorte de langage dansant. Mais nous pouvons

40) *Écrits sur la Danse, op. cit.*, p. 210.

41) « On jouit, éveillé, des phénomènes que la fantaisie nocturne trace sur la toile du sommeil », *Écrits sur la Danse, op. cit.*, p. 222.

toutefois dire une chose, c'est que Mallarmé était particulièrement proche de Gautier dans ses réflexions. Voici ci-dessous, une citation revenant sur la relation entre la poésie et la danse selon Gautier :

Le ballet est, avant tout, d'une essence poétique, et procède de la rêverie plutôt que de la réalité. Il n'existe guère qu'à la condition de demeurer fantastique et d'échapper au monde que nous coudoyons dans la rue. Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux.⁴²⁾

Il s'agit là de la définition du ballet selon Gautier. Le ballet participe d'un monde imaginaire. C'est le rêve d'un poète. D'après la citation ci-dessus, c'est le corps entier des danseuses qui devient « des ailes » et cette expression est particulièrement intéressante. Nous retrouvons en effet sous la plume de Mallarmé, comme nous le verrons plus tard, l'expression « La danse est ailes ». Enfin, voyons maintenant ce que Gautier dit de l'état d'esprit nécessaire pour assister à une représentation de ballet, du moyen de regarder le ballet, ou encore de l'imagination du spectateur :

Il faut, pour se plaire au ballet, des nature très simples ou très raffinées : celles qui se laissent séduire par le mouvement, l'éclat, la variété des figures et des décorations, ou celles qui, lasses des exagérations, des ampoules et du mauvais style, aiment ces canevas silencieux qu'elles peuvent remplir à leur guise, et qui guident leur rêverie plutôt qu'ils ne la commandent.⁴³⁾

Gautier, ici, dit que le ballet est quelque chose qui guide et aiguille les rêveries du spectateur. Afin d'apprécier le Ballet, le spectateur doit être dans une situation dans laquelle, les pas de la ballerine sur scène, simples et raffinés, puissent l'émouvoir. De même, comme la citation ci-dessous l'indique, Gautier pointe du doigt les effets symboliques de la ballerine que regardent les spectateurs.

42) *Écrits sur la Danse, op. cit.*, p. 223.

43) *Écrits sur la Danse, op. cit.*, p. 223.

Plume de colombe pour s'enlever, pointe de flèche pour retomber, elle a gardé à Sacountala sa grâce voluptueuse et chaste, sa douce résignation de victime, son caractère moitié fleur, moitié femme.⁴⁴⁾

Comme la ballerine possède naturellement un corps humain, elle apparaît visuellement comme une femme belle et élégante aux yeux des spectateurs. Toutefois, en tant qu'artiste sur scène, elle a pour mission de suggérer quelque chose en tant que symbole, en prenant une pose comme une fleur par exemple. L'expression « moitié fleur, moitié femme » rappelle également une citation connue de Mallarmé.

Le ballet ne donne que peu : c'est le genre imaginaire. Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc, si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée — rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie ? L'opération, ou poésie, par excellence et le théâtre. Immédiatement le ballet résulte allégorique [...] À déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen : elle le pique d'une sûre pointe, le pose; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, *fictif ou momentané*.⁴⁵⁾

Nous pouvons déduire que Mallarmé a précisé dans des termes plus clairs, la définition du Ballet que Gautier a effleurée en écrivant le grand nombre de critiques qu'il a

44) *Écrits sur la Danse, op. cit.*, p. 302.

45) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, tome II, « Crayonné au théâtre », p. 163.

consacrées à cet art. Tout en lisant les critiques mallarméennes, nous procéderons à un nouvel examen sur ce point. Dans les pièces de ballet, quand l'histoire devient centrale, celui qui observe le ballet, se retrouve psychologiquement uni avec les personnages sur scène, au fur et à mesure que l'histoire se déroule. Le receveur (= le spectateur) encaisse unilatéralement le message que le diffuseur (= la danseuse) lui envoie délibérément. Toutefois, chaque spectateur interprète la forme des pas du ballets et de ce que ces derniers suggèrent, par une force d'imagination qui leur est propre, et il leur est possible de couvrir la scène par une imagination illimitée.

Même si Gautier ne parlera pas de ce que les pas suggèrent comme Mallarmé le fera plus tard avec ses « hiéroglyphe⁴⁶⁾ », il exprime, dans différents endroits de ses critiques, la pose des ballerines par des mots exprimant une forme explicite comme les « ailes », les « flèches » ou la « fleur », ce qui le rapproche du point de vue de Mallarmé qui trouvait le symbole de la danse dans les formes de la « Fleur, onde, nuée et bijou, etc ».

Il nous faut présenter justement le point de vue de Jules Janin, critique de Danse contemporain de Gautier comme nous l'avons vu plus haut. Ce dernier considérait le ballet à peu près comme Gautier et leurs réflexions étaient particulièrement proches. Si Gautier ne voyait pas les *pas* de la ballerine comme une simple technique corporelle, mais plutôt comme suggérant quelque chose, Janin s'y intéressait également :

Au contraire, c'est ma joie d'entrer dans votre salle d'Opéra pour composer mon petit drame tout à mon aise, pour bâtir, sur les plans que j'improvise, mon petit château en Espagne ; pour donner un nom à tous ces personnages, un sens à tous ces gestes, pour faire mon petit poème à la suite de ces danses, de ces jeux, de ces pas légers dans les royaumes de l'illusion, dans les jardins de la fantaisie !⁴⁷⁾

Janin compare le ballet à une sorte de poème que la ballerine élabore avec la souplesse de ses pas. De même il prône pour l'importance de l'imagination lorsque l'on assiste à une représentation. Il y aurait un plaisir à se rendre au théâtre pour se bâtir de façon improvisée et très librement un monde imaginaire ou sa propre histoire. Nous comprenons là que ce

46) *Ibid.*, p. 178.

47) *Le Journal des Débats*, 13 juillet 1846.

que Gautier appelle le monde des rêves et que Janin surnomme le monde fictif sont en fait les mêmes, et que les deux écrivains appellent à apprécier simplement les fruits de l'imagination. Nous y reviendrons plus en détail dans de futurs développements, mais pouvons affirmer ici que c'est sûrement Mallarmé qui a proposé une analyse plus poussée du rôle de la fiction dans le ballet et l'a défini.

La possibilité d'une vision de la Danse de Gautier.

Il est probable que, concernant la Danse, Gautier voyait en elle la possibilité d'un symbole suggéré par l'impression laissée sur chaque spectateur, par le corps sublime de la ballerine, la forme des pas, et le mouvement formé justement par les enchaînements de ces pas. Théophile Gautier a décrit dans de nombreux romans, des mondes imaginaires, mais peut-être en voyait-il aussi dans le ballet.

Sur les scènes de Paris, assister à un déploiement de beauté de différentes formes, c'était comme se trouver dans un monde empli de suggestions, et d'imaginations. Gautier l'avait remarqué en écrivant ses critiques sur le ballet, et l'avait effleuré dans ses cogitations, mais ce sera Mallarmé qui, en un sens, dans un champ philosophique, réussit à appréhender par des mots poétiques, ce que Gautier ne put exprimer en des termes clairs et précis.

Gautier était un critique professionnel, mais il n'était pas un théoricien de la Danse. De son côté, Mallarmé n'était pas un critique professionnel, et cherchait, par ses réflexions poétiques, à exprimer une forme de « danse ». Voilà pourquoi, leurs objectifs mais aussi la profondeur et l'ampleur de ce qu'ils discutent, diffèrent totalement. Cependant, il est indéniable que Gautier et Mallarmé regardaient dans la même direction. Nous trouvons de nombreux indices qui laissent penser que Mallarmé s'est sinon inspiré, s'inscrit au moins dans la continuité de Gautier, concernant la manière de considérer les *pas* de la ballerine, l'état d'esprit dans lequel il convient d'assister à une représentation, la façon correcte de regarder une pièce ou bien encore le rôle de l'imagination du spectateur. Nous pouvons donc affirmer que c'est justement parce que Gautier et puis Janin ont, avant lui, œuvré en amont que Mallarmé a pu bâtir la vision de la Danse qui est la sienne.