



Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire
de la danse

Les danseuses et les nouveaux médias (seconde moitié du XIX^e siècle)

Patrizia Veroli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/911>

DOI : [10.4000/danse.911](https://doi.org/10.4000/danse.911)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Patrizia Veroli, « Les danseuses et les nouveaux médias (seconde moitié du XIX^e siècle) », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/911> ; DOI : [10.4000/danse.911](https://doi.org/10.4000/danse.911)

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Les danseuses et les nouveaux médias (seconde moitié du XIX^e siècle)

Patrizia Veroli

NOTE DE L'ÉDITEUR

Étude élaborée dans le cadre du projet financé en 2013 par le GIS Institut du genre, « Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII^e – début XX^e siècle) ».

- 1 Écrivant en 1936, à un moment crucial pour l'adhésion des masses aux rituels intensément visuels des fascismes, Walter Benjamin établissait un lien entre la technologie de la reproduction (objets et représentations, procédés de production, réception) et l'expérience visuelle. Et cela avec la conviction que l'importance des nouveaux médias ne se mesure pas seulement à la solidité croissante de leurs industries, mais au fait qu'ils découlent d'un processus intégrant l'imaginaire et l'expérience propres à un moment historique donné. Loin d'être une « superstructure » marxiste, la culture et les conditions de visibilité sont pour Benjamin des facteurs constitutifs de l'histoire.
- 2 La pensée de Benjamin est un prisme pertinent pour réfléchir sur les transformations produites par la modernité dans le statut socioculturel des danseuses en France pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, quand les nouveaux médias modifient les modes de visibilité. L'invention de la lithographie avait déjà amorcé un processus de construction de la célébrité dont avaient profité les étoiles du ballet². Au tournant du siècle, le processus de production de l'image de la danseuse s'accélère, devenant à proprement parler de masse avec la photographie. La nouvelle configuration urbaine, grâce à la technologie des bâtiments construits en acier et verre et à la diffusion de la lumière, bientôt électrique³, favorise la mise en scène de la réalité par l'image. Des grands

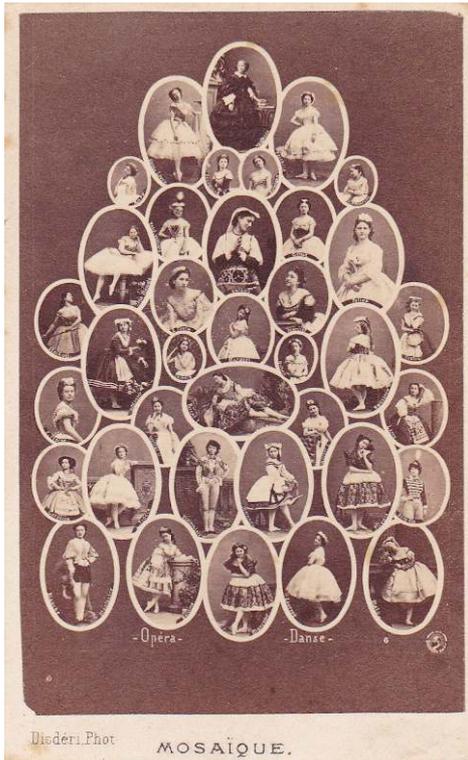
magasins à cette condensation de signes qu'offrent les passages, de la publicité à la presse à grand tirage, aux divertissements optiques, aux musées des cires, aux Expositions Universelles, réalité et représentation deviennent interchangeables, inaugurant un processus toujours à l'œuvre aujourd'hui. La reproduction des images, plus rapide et efficace que jamais, offre aux danseuses une visibilité soumise aux impératifs qui règlent la marchandisation : la rencontre avec le goût du consommateur doit être assurée. Un public féminin suit non seulement le ballet au théâtre, mais consomme des images de danse dans les magazines de mode, dans les journaux, dans les vitrines des Grands Boulevards et des passages, dans les affiches, et se fait collectionneur⁴. Production et consommation des images génèrent l'un des champs majeurs de pénétration des idéologies, entendues comme systèmes de valeurs. Quels usages fait-on des images des danseuses ? Comment interagissent textes et images ? Les femmes ont-elles la possibilité d'influer sur leurs propres représentations ? Quelles stratégies les danseuses adoptent-elles pour se défendre ou profiter des nouveaux médias ?

Un nouveau « régime scopique »

- 3 Le chercheur américain Jonathan Crary a analysé l'importante réorganisation du savoir et des pratiques sociales qui marque la seconde moitié du XIX^e siècle et modifie le rapport du sujet avec la connaissance, l'imagination et le désir. Il a défini le changement de conception de la perception visuelle en termes de modes de production du phénomène visuel et d'apparition de nouveaux objets de la vision⁵. Il se produit entre 1810 et 1840 une révolution épistémologique⁶ qui détermine un changement par rapport à l'ancien modèle conceptuel de la *camera obscura*⁷ et situe la vision dans le corps de l'observateur. En même temps, le capitalisme élabore des stratégies de développement qui reposent sur l'attraction visuelle. La conscience de la subjectivité de la perception est à l'origine d'une quantité d'inventions et d'expérimentations visuelles (appelées « jouets philosophiques »), qui vont aboutir au cinématographe⁸. Par sa facilité de circulation, sa croissance rapide et la multiplicité de ses usages, la photographie transforme les objets en simulacres transportables. Dernier avatar du réalisme, elle se montre immédiatement capable d'accueillir l'artifice et le mensonge, définissant un système d'échanges qui transforme le rapport traditionnel à la réalité.
- 4 La reproduction et la circulation des images, avec la renommée qu'elles permettent, ne peuvent que répondre aux désirs des performeuses, même si elles n'ont pas le pouvoir social de la comtesse de Castiglione, l'italienne Virginia Oldoini. Dans les années 1870, cette dernière se fait architecte de sa propre mise en scène, et impose à son photographe des prises de vue qui transgressent les codes de la respectabilité féminine propres à sa classe sociale, jouant avec le potentiel érotique de son image⁹. La puissance de l'économie de marché et le rôle des théâtres et des imprésarios dans l'activation de mécanismes promotionnels limitent l'espace de négociation de la danseuse dans la construction de son image. La reproduction des portraits de danseuses, et plus généralement des gens de théâtre, est destinée aux collectionneurs et à l'exposition publique¹⁰. La prise de vue de danseuses et les poses qu'elles adoptent répondent à des codes déterminés par la nécessité de signaler leur profession, ou bien de promouvoir un personnage et une production théâtrale spécifiques¹¹. La photographie pousse à l'extrême la vitesse de reproduction et de consommation de l'image, et peut répondre à un désir d'appropriation du corps féminin par sa réduction en fétiche. Les cartes de visites photographiques, ou

portraits-cartes, inventées par le photographe André-Adolphe-Eugène Disdéri, ne mesurent qu'environ cinq centimètres sur neuf et peuvent être conservées dans des albums de poche.

I : Carte mosaïque



André-Adolphe-Eugène Disdéri, Opéra. Danse, « carte mosaïque », datable entre 1860 et 1865.
Courtesy of the Madison and Debra Sowell Collection.

- 5 Sa « carte mosaïque » crée des assemblages de corps de danseuses, montés (parfois en médaillon) l'un à côté de l'autre ou l'un sur l'autre : la vue du multiple prévaut sur celle de l'unique, assimilant cette mosaïque à un catalogue et ravalant la danseuse au rang de marchandise. La fameuse « carte-mosaïque » ironiquement titrée *Les jambes de l'Opéra. Sommités françaises*, de 1856, ne montre que des jambes de danseuses, disposées en lignes, dont la plus élevée juxtapose des jambes de femmes en pantalons longs ou au genou, appartenant donc à des danseuses en travesti¹² : cette vision du corps féminin comme assemblage de morceaux, conjugue fétichisme et marchandisation.

II : Les jambes de l'Opéra. Sommités françaises



André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Les jambes de l'Opéra. Sommités françaises*, « carte mosaïque », vers 1864.

Source : J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Suite à la libéralisation des entreprises théâtrales de 1864, les salles parisiennes se multiplient. Les grands music-halls, comme le Casino de Paris, les Folies Bergère et l'Olympia attirent un public d'origines sociales variées. La circulation des nouveaux médias se fait de plus en plus intense. Le public est obsédé par la nécessité de se rapprocher le plus possible des artistes : on les cherche dans leur loge, dans « l'envers du décor¹³ ». Une fois publiés, les entretiens avec elles sont destinés à une consommation rapide : ils seront lus dans les vingt-quatre heures. Elles doivent donc attirer les lecteurs, rester dans la mémoire, faire sensation. Entre 1880 et 1914, la circulation des quotidiens à Paris augmente de deux cent cinquante pour cent¹⁴. En 1882 on publie en France trois mille huit cents périodiques : dix ans après, le chiffre s'élève à six mille¹⁵. On y donne la parole aux danseuses pour des entretiens dont l'authenticité est souvent douteuse. Il leur est alors bien difficile de défendre l'idée et la légitimité de danses nouvelles, face aux représentations qui font des danseuses et de leurs propos des sujets de divertissement. Isadora Duncan parvient à présenter sa nouvelle danse en répondant aussi aux demandes du public, à l'aide de poses étudiées, plaisantes à l'œil du lectorat. Le cas de Loïe Fuller et de son invention de la *danse serpentine* est aussi éloquent. Aux prises, dès ses débuts, non seulement avec les règles du marché, mais aussi avec un grand nombre de rivales tentant d'imiter un type de danse qui exploite des dispositifs technologiques, elle relate souvent dans les médias l'histoire de son invention, y ajoutant souvent de nouveaux détails ; par contre, elle ne fait jamais mention publiquement des brevets obtenus¹⁶.

III : La belle Otéro



La belle Otéro, carte postale.
Collection de l'auteure.

- 6 L'introduction de la photographie dans la presse à grand tirage rend les photographes plus audacieux. Le portrait est réalisé dans un espace présenté comme la résidence de la danseuse. Mais n'oublions pas que la séance photographique implique toujours une relation de pouvoir. Qui choisit la prise de vue ? Quelle bataille se joue autour de la pose du corps féminin et des objets mêmes dont la danseuse est entourée ? Est-ce Liane de Pougy qui a choisi de se faire photographier dans son boudoir, en train de se poudrer une aisselle¹⁷ ? Est-ce La Belle Otéro qui a voulu être photographiée en peignoir, jouant du piano¹⁸ ? La représentation d'une action professionnelle se juxtapose ainsi de façon ambiguë à sa tenue intime.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes a souhaité une « histoire des regards », qui puisse tenir compte des différentes intentions qui sous-tendent et déterminent le photoportrait, ce « champ clos de forces » :

« [...] Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croit, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art¹⁹. »

S'y ajoute notre regard, l'imaginaire dont nous sommes porteurs en tant que sujets genrés et historiques : l'image devient le champ de tensions où s'exerce ce que Benjamin a appelé l'« imagination dialectique », et donne la possibilité de percevoir ce *punctum*, qui, chez Barthes, désigne la fusion de temporalités éprouvée par l'observateur et qui subjectivise sa vision du passé²⁰.

La danseuse de cire

- 7 À partir de 1882 et avec son million de visiteurs par an²¹, le musée Grévin se fait le reflet des célébrités du moment, dont il prétend éterniser la présence : c'est un « journal plastique », comme on l'appelle à cette époque. Par sa représentation du Foyer de la danse (exposé à partir de 1890 pendant onze ans)²², et d'une loge de théâtre – où une danseuse se peigne, assise devant un miroir, sous le regard d'un vieux monsieur – le musée Grévin ouvre à un plus large public d'hommes et de femmes le voyeurisme des riches abonnés de l'Opéra²³. La représentation du Foyer de la danse est le plus grand succès du Grévin après les scènes de crime. Le musée des cires incarne l'un des *topoi* de la modernité, telle que Benjamin l'a analysée : une « maison de rêve », où l'imagination transforme un espace public en espace intérieur domestique et privé. « 'Rapprocher' de soi les choses spatialement et humainement est pour les masses un désir tout aussi passionné que leur tendance à vaincre l'unicité de tout en recevant sa reproduction²⁴ ». Le visiteur peut se positionner à l'intérieur de la narration visuelle, il peut explorer les aspects les moins flatteurs des corps, qui sont représentés avec un réalisme exacerbé et perturbant. À l'inauguration du musée, qui ouvre alors sur le Passage Jouffroy, c'est la ballerine espagnole Rosita Mauri qui accueille le visiteur, et ce pendant les douze années qui suivront, dans un costume régulièrement remis à neuf²⁵.

IV : La Loïe Fuller



La Loïe Fuller, statue en cire. Carte postale.

COURTESY DEUTSCHES TANZARCHIV KÖLN.

- 8 Le mannequin de Loïe Fuller prendra le relais en 1894 : en 1907 il sera remplacé à son tour par d'autres célébrités. La déesse de la lumière est reproduite en performeuse de *skirt*

dance. Le visiteur peut finalement observer les parties du corps que la *Danse serpentine* s'emploie au contraire à cacher : la chevelure blonde, les bras, les pieds²⁶. Lieu d'élection du « flâneur », le sujet décrit par Baudelaire comme le produit de la nouvelle dimension urbaine, le musée des cires se prête aussi aux visites des « flâneuses », qui se confrontent à une pluralité de modèles féminins²⁷. L'effigie attire les observateurs, tentés de la frôler, de la toucher, mais en même temps, elle les tient à distance. La dimension fictionnelle et l'inertie du double en cire, chargé de connotations macabres, le renvoient dans une position de passivité. Quelles rêveries provoquent ces images, quels désirs, quelle envie d'imiter peut-être les mouvements de danseuses admirées sur la scène ou dans les affiches, les flâneuses et les flâneurs ressent-ils ?

Icones fin-de-siècle

- 9 La circulation des images photographiques de danseuses atteint probablement son apogée dans les premières années du XX^e siècle avec la carte postale. Née en 1869 et conçue dans un premier temps comme un support exclusivement textuel, la carte postale devient illustrée au début des années 1870. Sa production atteint rapidement des quantités considérables : en 1900, cinquante-deux millions de cartes sont envoyées en France²⁸. Élaborée à partir de la photographie, la carte postale démultiplie les possibilités de jouer avec l'image : sa production et le nombre de nouvelles versions pirates qui se l'approprient pour la transformer (en la coloriant ou en l'insérant dans des décors fantaisistes), sont tellement importants, en termes de chiffre d'affaire, que la possibilité d'en arrêter la diffusion est pratiquement impossible²⁹. Une danseuse miniaturisée décore une cravate masculine ; une autre encore perce une coquille d'œuf ; Caroline Otero est portraiturée en « Reine de cœurs » dans une carte de jeu, une autre, située dans la pupille, révèle le voyeurisme d'un dandy.

V : Caroline Otero en reine de piques



Caroline Otero en reine de piques. Carte postale.
Collection de l'auteur.

Les cartes postales disposent du corps de la danseuse avec fantaisie, ironie ou encore mépris. Encore plus efficacement que la photographie, la carte postale passe d'une main à l'autre, et la rapidité de sa circulation semble suggérer que c'est le corps même des danseuses qu'elle reproduit qui passe de main en main : Émilienne D'Alençon, Rosario Guerrero ou d'autres danseuses acquièrent très tôt une renommée de courtisane, mais n'est-ce pas aux cartes postales que l'on doit leur image de « cocottes » ? La carte postale, échappant très rapidement au contrôle de la portaiturée, risque de l'assimiler à une marchandise. Est-ce la raison pour laquelle une Isadora Duncan semble ne pas s'être prêtée à sa production et circulation ?

- 10 Ballerine de l'Opéra et danseuse de music-hall, Cléo de Mérode paraît avoir acquis très tôt la conscience de l'importance de la photographie et de la nécessité de contrôler sa propre image. Elle est sans doute la danseuse fin-de-siècle la plus photographiée : la prolifération de ses images n'est assurément pas proportionnée à son importance artistique³⁰. Les centaines de photographies et cartes postales qui restent d'elle ont rendu possibles deux études excellentes, qui permettent d'analyser les différentes étapes d'une célébrité que Mérode construit opiniâtement en utilisant les médias de son époque³¹. Gâtée dès son enfance par son exceptionnelle beauté et photographiée, encore petite fille, dans une attitude ambiguë à la Lewis Carroll, petite fille ingénue et innocemment libertine, Mérode hésite entre la soumission aux règles du marché du spectacle et la défense de son statut professionnel. Elle tend à imposer une image de soi figée dans une attitude presque austère et limitée à son buste, souvent à son visage. Son profil et sa coiffure, avec les longs cheveux enfermés dans un chignon et couvrant ses oreilles, deviennent son emblème³². La prise de vue de profil lui permet de ne pas répondre au regard du

photographe, et l'architecture de sa chevelure de dissimuler ses oreilles³³. Plusieurs sensorialités travaillent le fétichisme des cheveux. La vision restaure la mémoire du toucher et de l'odorat : une carte du corps tout entier, avec ses parties les plus secrètes, se dessine dans l'imagination de l'observateur³⁴. L'apparente souplesse des cheveux de Mérode contraste avec le chignon qui, inspiré probablement des ballerines romantiques, se termine par une pointe : tout en s'offrant à la vue, cette chevelure-forteresse est froide et dissuade l'approche. La tête tout entière devient un masque et un « stéréotype du visage humain », comme le dit Barthes du visage de Greta Garbo³⁵. Si cette dernière « donnait à voir une sorte d'idée platonicienne de la créature³⁶ », le masque de Mérode se présente comme un stéréotype de la vierge.

VI : Cléo de Mérode



Cléo de Mérode. Carte postale.

Collection de l'auteure.

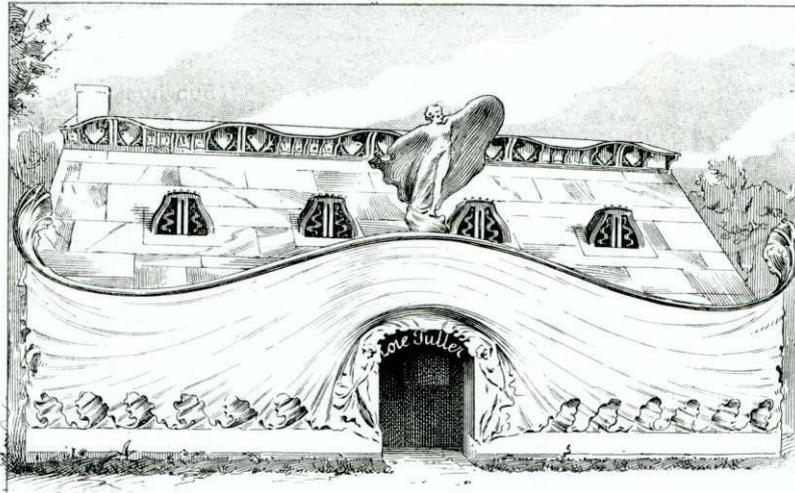
- 11 Par l'essor des arts décoratifs, la réification du corps de la danseuse atteint des sommets avec Loïe Fuller, transformée en porte-cigarettes, porte-bouquets, chandelier. Aucun corps de danseuse ne semble avoir été réinventé à un tel degré³⁷. La danse fullérienne dissimule en réalité le corps, sauf, par moments, la tête qui émerge soudainement et brièvement de ses voiles. Le désir de voir un corps qui « charmait d'être introuvable³⁸ » a suscité un nouveau type de médium qui n'a pas eu d'avenir (sans doute en raison de sa fragilité), la gipsographie, que l'on doit à Pierre Roche. Cette technique de presse vise ouvertement un engagement multisensoriel. Les pages du volume que Roche dédie à Fuller en 1904, avec un texte de Roger Marx, sont décorées par des images en relief qui s'élèvent du papier de quelques millimètres. Sur les deux pages de couverture le corps de Loïe Fuller est représenté allongé et enveloppé dans ses voiles. Le livre est fermé par des rubans : on l'ouvre par le même geste que celui qui défait le nœud d'un corset. Un

procédé métaphorique similaire est à l'œuvre dans le théâtre Fuller que Roche a réalisé avec Henry Sauvage pour l'Exposition Universelle de 1900. L'édifice reprend partiellement la forme du corps de la danseuse caché par son costume : on y entre à travers un pan du voile soulevé. Le fantasme masculin de possession et de pénétration du corps féminin trouve ici un symbole visuel des plus efficaces.

VII : Projet du Théâtre Fuller

L'ARCHITECTURE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

343



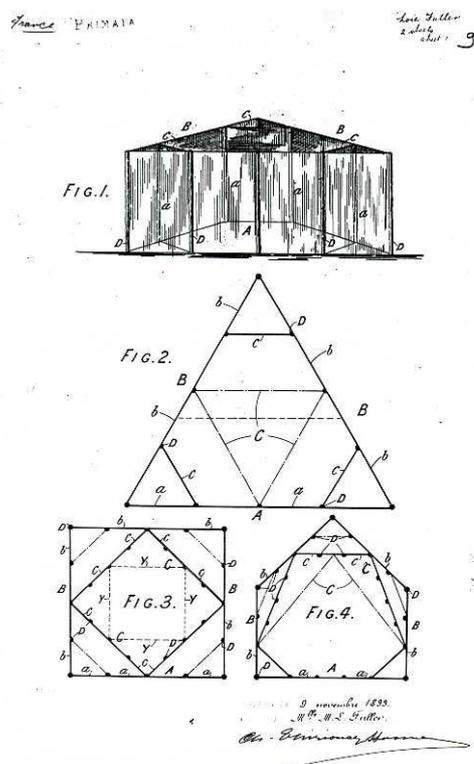
Théâtre Loïe Fuller. — Composition de M. Henri SAUVAGE.

Henry Sauvage, *Projet du Théâtre Fuller*, « Revue des Arts Décoratifs », 1900, XX^e année, p. 343.

© Bibliothèque Nationale de France.

On doit à Fuller la création d'un espace qui pourrait symboliser l'une des attitudes possibles des danseuses par rapport aux médias. Avec son dernier brevet, elle invente une sorte de « maison de rêve », telle que Benjamin nous l'a décrite³⁹ : il s'agit du projet (réalisé d'ailleurs) d'un petit théâtre qui n'est qu'une boîte optique aux parois transparentes et réfléchissantes.

VIII : Brevet d'invention de 15 ans « pour perfectionnement des appareils à miroirs pour effets scéniques »



Loie Fuller, *Brevet d'invention de 15 ans « pour perfectionnement des appareils à miroirs pour effets scéniques »*, n. 294161, Ministère du Commerce et de l'Industrie, République Française, 9 novembre 1899.

© Bureau pour la propriété industrielle, Paris.

- 12 C'est une maison de cristaux et miroirs, ouverte au regard, mais interdite au contact. Son intimité peut être profanée par la vue, mais la danseuse qui l'habite – Loie Fuller elle-même – se dématérialise et se diffracte. Elle n'est pas là où elle semble être. Par rapport aux normes de genre de son époque, Fuller se positionne dans un entre-deux : elle se conforme aux conventions que le XIX^e siècle a établies pour les femmes et les danseuses, mais, en s'y conformant, elle les désactive. Elle accepte le régime de visibilité de genre qui appartient à son époque, mais, tout en l'utilisant à son profit, maintient un espace de protection.

BIBLIOGRAPHIE

AUCLAIR Mathias, « Le ballet et la photographie », in AUCLAIR Mathias et GHRISTI Christophe, *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel/Opéra National de Paris/Bibliothèque Nationale de France, 2013, pp. 146-151.

- AUCLAIR Mathias, « Les photographies et la danse à l'Opéra de Paris (1860-1914) », in *Ligeia*, « Photographie & Danse », XXV, n° 113-114-115-116, janvier-juin 2012, pp. 147-159.
- APRAXINE Pierre, DEMANGE Xavier, « *La Divine comtesse* ». *Photographs of the Countess of Castiglione*, avec la collaboration de Françoise Heilbrun et Michele Falzone del Barbarò, New Haven/London-New York, Yale University Press-The Metropolitan Museum of Art, 2009, catalogue d'exposition.
- BARTHES, Roland, « Le visage de Garbo », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 65-67.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 2009.
- BAXANDALL Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- BELTRAN Alain, CARRE Patrice A., *La Fée et la servante. La société française face à l'électricité, XIX^e-XX^e siècle*, préface d'Alain Corbin, Paris, Belin, 1991.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2012. (Édition originale : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduktionbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, établis avec la coopération de Theodor W. Adorno et Gershom Scholem, dirigé par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989, vol. I, pp. 471-508).
- BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997. (Édition originale : *Das Passagen-Werk*, dirigé par Rolf Tiedemann, in *Gesammelte Schriften*, établis avec la coopération de Theodor W. Adorno et Gershom Scholem, dirigés par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, vol. V).
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012. (Édition originale : « *Kleine Geschichte der Photographie* », *Die literarische Welt*, 1931). *Catalogue illustré du Musée Grévin*, 82^e édition, Paris, Maison Chaix, s.d.
- CHEROUX Clément, ESKILDSEN Ute, *La Photographie timbrée. L'inventivité de la carte postale photographique*, Göttingen/Paris, Steidl/Jeu de Paume, 2007.
- CORVISIER Christian, *Cléo de Mérode et la photographie. La première icône moderne*, Paris, Éditions du patrimoine-Centre des Monuments nationaux, 2007.
- CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur ; vision et modernité au XIXe siècle*, traduction de l'anglais par Frédéric Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- D'SOUZA Aruna, MCDONOUGH Tom (dir.), *The Invisible Flaneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2008.
- DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Bordas, 1995.
- GARVAL Michael, « Cléo de Mérode's Postcard's Stardom », *Nineteenth Century Art Worldwide*, vol. 7, n° 1, printemps 2008. [En ligne], (<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring08/112-cleo-de-merodes-postcard-stardom>), page consultée le 13 août 2014.
- GARVAL Michael D., *Cléo de Mérode and the Rise of Modern Celebrity Culture*, Farnham-England/Burlington-VT, Ashgate, 2012.

GUIGON Catherine, *Les Cocottes reines du Paris 1900*, avec le concours de Gérard Bonal, Paris, Parigramme, 2012.

HIGONNET Anne, « Le donne e le immagini. Apparenza, divertimento e sopravvivenza », in FRAISSE Geneviève, PERROT Michelle (dir.), *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, Bari, Laterza, 1991.

JAY Martin, « Scopic Regimes of Modernity », in FOSTER Hal (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23. Traduction française : [En ligne], http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1993_num_11_61_2406, page consultée le 23 septembre 2014.

MC CAULEY Elizabeth Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1971*, New Haven-London, Yale University Press, 1994.

MÉRODE (de) Cléo, *Le Ballet de ma vie*, préface de Françoise Ducoat, Paris, Pierre Horay, 1985.

ROCHEFORT Florence, THÉBAUD Françoise, « Entretien avec Michelle Perrot », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 32, 2010. [En ligne], <http://clio.revues.org/9909>, page consultée le 8 septembre 2014.

RODENBACH Georges, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1.

SCHOR Naomi, « Cartes postales: Representing Paris 1900 », *Critical Inquiry*, 18, n° 2, hiver 1992, pp. 188-244.

SCHWARTZ Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999.

SEKULA Allan, « The Body and the Archive », *October*, 39, n° 102, hiver 1986, pp. 3-64.

SOLOMON-GODEAU Abigail, « The Legs of the Countess », in APTER Emily et PIETZ William (dir.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993, pp. 266-306.

VEROLI Patrizia, *Loïe Fuller*, Palermo, L'Epos, 2008, pp. 222-242.

NOTES

2. Inventée par Aloys Senefelder dans les années 1790, la lithographie est introduite en France autour de 1814 et est déjà bien répandue dans les années 1820.

3. La diffusion de l'éclairage électrique public et privé est due notamment à la découverte de la lampe à incandescence par l'Américain Thomas A. Edison. Apparues pour la première fois en France grâce à la grande exposition internationale de l'électricité de 1881, ces lampes concilient, par rapport à l'éclairage à gaz, hygiène et efficacité (BELTRAN Alain et CARRE Patrice A., *La Fée et la servante. La société française face à l'électricité XIX^e-XX^e siècle*, préface d'Alain Corbin, Paris, Belin, 1991). L'électricité rend possible l'essor des passages, des grands-magasins, des enseignes publicitaires et, en général, d'une nouvelle configuration urbaine.

4. HIGONNET Anne, « Le donne e le immagini. Apparenza, divertimento e sopravvivenza », in FRAISSE Geneviève, PERROT Michelle (dir.), *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, Bari, Laterza, 1991, p. 284. (Édition française : *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991).

5. CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur ; vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. de l'anglais par Frédéric Maurin, Nîmes, J. Chambon, 1994. (Édition originale : *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.-London, 1990).

6. Martin Jay l'a définie en termes de changement de « régime scopique ». Voir JAY Martin, « Scopic Regimes of Modernity », in FOSTER Hal, (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp.3-23. (Traduction française: [en ligne], http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1993_num_11_61_2406, page consultée le 23 septembre 2014.)
7. Utilisé dans la science optique et devenu au XVI^e siècle une métaphore philosophique, le paradigme de la *camera obscura* postule une subjectivité détachée de l'objet de la vision dont le mécanisme producteur est imaginé au dehors du corps de l'observateur. Au début du XIX^e siècle, avec Goethe déjà, on acquiert la conscience que la vision est incorporée. L'attention se déplace des lois de l'optique et de la transmission mécanique de la lumière, vers la vue comme sensorialité: la nouvelle science physiologique représente le corps différemment, en considération aussi du besoin de soustraire l'individu à une quantité désordonnée d'impressions visuelles et dans le but d'en faire un travailleur attentif.
8. On connaît par exemple un phénakistiscope de la « danse du schal » de Marie Taglioni (conservé à la Harvard Theater Collection).
9. Cela faisant, s'est-elle affirmée sujet de sa propre représentation, ou bien a-t-elle donné un exemple majeur d'assujettissement aux stéréotypes créés par le regard masculin? Voir SOLOMON-GODEAU Abigail, « The Legs of the Countess », in APTER Emily, PIETZ William (dir.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993, pp. 266-306. Sur les photographies de la comtesse, liée notamment par une relation extraconjugale à Napoléon III, voir surtout APRAXINE Pierre et DEMANGE Xavier, « La divine comtesse », *Photographs of the Countess of Castiglione*, avec la collaboration de Françoise Heilbrun et Michele Falzone del Barbarò, New Haven/London-New York, Yale University Press-The Metropolitan Museum of Art, 2009, catalogue d'exposition.
10. La reproduction des portraits représente 13 % du total des images (de gens de théâtre et artistes) enregistrées pour la vente publique en 1853. Sept ans après, avec l'invention de la carte de visite, moins onéreuse, ce pourcentage monte à 44 %. Voir : MC CAULEY Elizabeth Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1971*, New Haven-London, Yale University Press, 1994, pp. 122-123.
11. AUCLAIR Mathias, « Les photographies et la danse à l'Opéra de Paris (1860-1914) », in *Ligeia*, « Photographie & Danse », XXV, n° 113-114-115-116, janvier-juin 2012, pp. 147-159.
12. Cette carte a été souvent reproduite, entre autres dans FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Bordas, 1995, p.112. Disdéri assemble dans une « carte mosaïque » les bustes de tous les membres de la famille de Napoléon III, ce qui montre que l'idée de juxtaposer les portraits ne dérivait pas d'une attitude méprisante envers les danseuses. Cependant, la représentation de ces dernières par des jambes est emblématique.
13. Cette obsession est analysée de très près dans DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.
14. Voir SCHWARTZ Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 28.
15. *Ibid*, p. 29.
16. VEROLI Patrizia, *Loïe Fuller*, Palermo, L'Epos, 2008. L'idée même d'obtenir un brevet montre que Fuller considère ses danses comme des produits industriels ou qu'elle utilise les moyens à sa disposition pour se protéger.
17. GUIGON Catherine, *Les Cocottes reines du Paris 1900*, avec le concours de Gérard Bonal, Paris, Parigramme, 2012, p. 93. L'odeur des danseuses est l'un des topos des discours littéraires fin-de-siècle. DUCREY Guy, *op. cit.*, pp. 45 et suivantes.
18. GUIGON Catherine, *op. cit.*, pp. 90-1.
19. BARTHES Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard Seuil, 1980, pp. 28-29. Quelques années avant Barthes, l'un des fondateurs des *Visual Studies*, l'historien de l'art Michael Baxandall, élaborait le concept de « period's eye » :

l'équipement mental, historiquement et socialement déterminé, par lequel on construit la vision et dont le peintre doit tenir compte pour élaborer son œuvre et l'offrir au public. Voir : *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 40.

20. BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., pp. 47-49.

21. SCHWARTZ Vanessa R., op. cit., p. 89.

22. Il s'agit d'un grand tableau, intitulé *Les Couloirs de l'Opéra. Le foyer de la danse*, avec dix-huit statues de cire représentant abonnés et danseuses. Parmi ces dernières on reconnaît Cléo De Mérode en costume d'Égyptienne. Une photographie en a été publiée dans SCHWARTZ Vanessa R., op. cit., pp. 135-136. Dans la réalité le Foyer de la danse décline à partir de 1875, quand, après l'incendie qui a détruit l'Opéra de rue Le Peletier, les activités reprennent au Palais Garnier.

23. « Tout contribue à donner au spectateur l'illusion d'une visite à cet endroit curieux de la grande scène parisienne, une visite qui est permise seulement à un petit nombre de privilégiés ». *Catalogue illustré du Musée Grévin*, 82^e édition, Paris, Maison Chaix, s.d., sans numéro de page.

24. BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012, p. 40. (Édition originale : *Kleine Geschichte der Photographie*, « Die literarische Welt », 1931).

25. En 1882, Mauri, au théâtre de l'Opéra de Paris depuis 1878, est au sommet de sa carrière (elle fera ses adieux à la scène en 1898). Mauri est la première danseuse dont la photographie figure sur la couverture des programmes de l'Opéra. Et ce privilège dure de 1894 à 1898. Voir : AUCLAIR Mathias, « Le ballet et la photographie », in AUCLAIR Mathias, GHRISTI Christophe, *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel/Opéra National de Paris/Bibliothèque Nationale de France, 2013, p. 147).

26. VEROLI Patrizia, chapitre « La donna, la merce, l'icona », in op. cit., pp. 222-242.

27. Un débat théorique s'est ouvert sur l'identité de genre du « flâneur » suite à un article de Janet Wolff (« The Invisible Flaneuse : Women and the Literature of Modernity », *Theory, Culture and Society*, 2, n° 3, 1985, pp. 7-46) qui, s'appuyant sur la séparation des genres caractérisant, à son avis très strictement, le XIX^e siècle, a exclu la possibilité d'une flâneuse. D'autres chercheuses et chercheurs ont adopté les suggestions avancées dans la même perspective par Griselda Pollock, dans le domaine des beaux-arts, « Modernity and the Spaces of Femininity », in *Vision and Difference : Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London-New York, Routledge, 1988, pp. 50-90, aussi bien que théorie du « male gaze » proposée par la critique de cinéma Laura Mulvey, pour en conclure que la figure du flâneur est strictement liée au pouvoir patriarcal, qui réifie la femme en tant qu'objet érotique du regard. En analystes du Paris du XIX^e siècle, capitale de la modernité, d'autres chercheurs ont soutenu au contraire l'existence de la flâneuse, en tant que femme partageant avec les hommes une même société orientée vers la consommation, en particulier des images (affiches, magazines de mode, publicité, etc.). La figure théorisée par Baudelaire (notamment dans *Le Peintre de la vie moderne*), serait donc une position de pouvoir typique de la vie urbaine, impliquant la possibilité de se faire spectateur et acteur du spectacle, plutôt qu'une personne réelle, et spécifierait l'habitant-e du Paris de ce temps, sans distinction de sexe et de classe sociale. Ces positions théoriques ont été revisitées et mises en dialogue dans : D'SOUZA Aruna et MCDONOUGH Tom (dir.), *The Invisible Flaneuse ? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

28. CHEROUX Clément, ESKILDSEN Ute, *La Petite monnaie de l'art*, in *La Photographie timbrée. L'inventivité de la carte postale photographique*, Göttingen/Paris, Steidl/Jeu de Paume, 2007, p. 194.

29. La présence d'un texte dans le revers fait de la carte postale « un objet sémiotique parfaitement réversible », SCHOR Naomi, « Cartes postales : Representing Paris 1900 », *Critical Inquiry*, 18, n° 2, hiver 1992, p. 237.

30. Élève de l'école de l'Opéra de Paris, Mérode ne devint jamais une étoile, s'arrêtant à l'examen de grand sujet. Quelques secondes de ses danses à l'Exposition Universelles de 1900 sont visibles :

[En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=8FGf86075jM>, page consultée le 16 septembre 2014.

31. CORVISIER Christian, *Cléo de Mérode et la photographie. La première icône moderne*, Paris, Éditions du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux, 2007 ; GARVAL Michael D., *Cléo de Mérode and the Rise of Modern Celebrity Culture*, Farnham-England/Burlington-VT, Ashgate, 2012. Voir aussi : GARVAL Michael, « Cléo de Mérode's Postcard's Stardom », *Nineteenth Century Art Worldwide*, vol. 7, n° 1, printemps 2008, [En ligne], <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring08/112-cleo-de-merodes-postcard-stardom> ; page consultée le 13 août 2014. Il serait intéressant d'étudier les modes de collection des images des danseuses.

32. Dans son autobiographie la danseuse a orgueilleusement déclaré la ferme intention qui sous-tendait ce choix : « Il y avait encore une chose qui me mettait nettement à part : c'est que je ne ressemblais à aucune autre. Et ma coiffure en bandeaux achevait de me différencier, toutes les danseuses ayant les cheveux relevés en bouffant, la nuque et les tempes dégagées et un chignon sur le haut de la tête. J'étais, en somme, au singulier, et les autres au pluriel », MÉRODE (de) Cléo, *Le Ballet de ma vie* [1955], préface de Françoise Ducout, Paris, Pierre Horay, 1985, p. 121.

33. Selon les critères anthropométriques du criminologue Alphonse Bertillon, l'image de l'oreille est importante pour l'identification et le contrôle des individus. Voir : SEKULA Allan, « The Body and the Archive », *October*, 39, n° 102, hiver 1986, p. 32. L'oreille suggère aussi une intimité corporelle, que Cléo de Mérode valorise en en déniait la vue, GARVAL Michael, « Cléo's Ears », in *Cléo de Mérode and the Rise of Modern Celebrity Culture*, op. cit., pp. 9-41.

34. VIOLI Alessandra, « Il corpo-chioma », in *Capigliature. Passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 1-7.

35. BARTHES, Roland, « Le visage de Garbo », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 66.

36. *Ibid.*

37. Elle cristallise un grand nombre des fantasmes masculins de l'époque (VEROLI Patrizia, « La donna, la merce, l'icona », op. cit.). Le même phénomène se retrouve en littérature (DUCREY Guy, « Le mythe Loïe Fuller ou la danse comme enjeu littéraire », in op. cit., pp. 431-530).

38. RODENBACH Georges, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1.

39. Pour Benjamin les maisons de rêve sont celles qui n'ont de parois qui puissent empêcher au regard d'y pénétrer (donc les passages de Paris, les jardins d'hiver, les panoramas, etc.) ou bien celles où l'observateur est libre d'imaginer des délimitations des espaces (comme dans le musée de cire), BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, *passim*.

RÉSUMÉS

Cet article veut contribuer à une histoire de la culture visuelle genrée du XIX^e siècle, à Paris. La période se caractérise par l'introduction de nouveaux médias tels que la photographie, la presse à grand tirage, la carte postale, le cinéma, par un espace urbain et une croissance industrielle qui valorisent la perception visuelle. La diffusion des représentations des danseuses s'élargit de plus en plus, et les artistes sont confrontées aux fantasmes masculins de réification de leur corps et à la question du contrôle de leur image. L'auteure se focalise sur les cas de Cléo De Mérode et de

Loïe Fuller qui, bien que soucieuses de leur renommée, ont cherché à mettre en œuvre des stratégies de contrôle des représentations de soi.

This article aims to contribute to a gendered history of C19th visual culture, in Paris. This epoch is characterized by the introduction of new mass media including photography, the popular press, the postcard, and early cinema. These created a new kind of urban and industrial environment in which visual display became predominant. Because of the enormous growth in the circulation of images of female dancers, these artists found themselves being objectified from a male point of view and thus facing the problem of how to control the way that they were being represented. Case studies of Cléo De Mérode and Loie Fuller show that each, concerned about their reputations, sought to use differing strategies through which to keep control of their image.

INDEX

Keywords : gender, mass medias, photography, postcard, scopie regimes, wax museum

Mots-clés : carte postale, musée de cire, nouveaux médias, photographie, régimes scopiques

AUTEUR

PATRIZIA VEROLI

Patrizia Veroli est chercheuse indépendante. Elle a publié *Milloss* (Prix Bagutta opera prima, 1996), *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società 1900-1945* (2001), *Il Balletto Romantico. Tesori della Collezione Sowell* (avec M. U. Sowell, D. H. Sowell, et F. Falcone, 2007), *Loïe Fuller* (2008). Elle a co-dirigé, entre autres, *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952* (2006), *Omaggio a Sergej Diaghilev* (2012) et *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito* (2013). Elle a organisé quelques expositions, parmi lesquelles *Clotilde et Alexandre Sakharoff* (1990), *Five Hundred Years of Italian Dance* (avec L. Garafola, 2006) et *Walter Toscanini e la danza italiana* (avec F. Falcone, 2011). Elle est membre du comité consultatif de *Dance Chronicle* et du comité international de *Recherches en Danse*. Elle est également présidente de l'association AIRDanza (2013-2016).