HAL
open science

Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes

Hélène Marquié

To cite this version:

Hélène Marquié. Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes. Stéphane HAFFEMAYER, Benoît MARPEAU, Julie VERLAINE. Le Spectacle de l'histoire, Presses Universitaires de Rennes, pp. 129-142, 2012, 978-2-7535-2006-6. ujm-00722139

HAL Id: ujm-00722139

https://ujm.hal.science/ujm-00722139v1

Submitted on 27 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des barricades de 1830 à *la Révolte des femmes*[1]

Hélène Marquié

La période de gloire du ballet romantique correspond à la monarchie de Juillet. L'univers du ballet semble alors voué à la féerie, à l'exotisme, destiné à faire rêver et à séduire les sens. Il a peu été étudié dans ses relations avec l'environnement politique. C'est sous cet angle que je voudrais étudier *La Révolte au Sérail* ou *La Révolte des femmes*.

Dès sa création par Louis XIV, et sous ses différentes appellations, l'Opéra avait toujours été un lieu de prestige, voire de propagande, pour les régimes en place, qui en assuraient le financement[2]. Sous la Restauration, l'établissement était devenu le symbole d'un régime et d'une culture dépassés, coupé des innovations artistiques et techniques diffusées notamment dans les théâtres du Boulevard, comme des aspirations d'un public moderne. Dès les débuts de la monarchie de Juillet, l'Opéra subit d'importants changements, destinés à en faire une vitrine pour le nouveau régime. Financé auparavant par la cassette royale, il devint une entreprise subventionnée, mais confiée à un directeur administrateur (Louis Véron) qui devait en assumer la responsabilité financière, soumis à un lourd cahier des charges et contrôlé par une commission étroitement liée au régime. L'Opéra se modernisa. Le pouvoir politique se voulait représentatif du peuple, tourné vers l'avenir, il devint important de satisfaire les goûts du public et de produire des spectacles en phase avec ses préoccupations. *L'Indépendant* écrit ainsi, en introduction à sa critique de *La Révolte au Sérail* :

> Quand le romantisme apparut et s'inféoda, pour nous exprimer ainsi, en France, dans la littérature dramatique et romancière, la chorégraphie, à son tour, ne voulut pas rester en arrière. Elle laissa là ses ballets mythologiques et allégoriques et s'empara des nouvelles idées...[3]

Si le ballet n'eut jamais la dimension politique du grand opéra, il n'en a pas moins été fortement imprégné et orienté par les idéologies du temps, et plus spécifiquement par celles concernant les rapports sociaux de sexe ; la féminisation de ses univers, qui intervint dans les années 1830 en est le phénomène le plus marquant[4].

---

[1] MARQUIÉ Hélène, « Des barricades de 1830 à *la Révolte des femmes* », in *Le Spectacle de l'histoire*, Stéphane HAFFEMAYER, Benoît MARPEAU, Julie VERLAINE (Dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 129-142.

[2] Voir J. Fulcher, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, Cambridge University Press 1987, Paris, Belin, 1988.

[3] *L'Indépendant*, 8-12-1833.

[4] H. Marquié, « D'un univers à l'autre : le ballet romantique », *Insignis*, n°1, mai 2010, p. 75-90, http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf.

1. *La Révolte au Sérail*

> *La Révolte au Sérail*, tel est le titre du ballet que nous promettait l'affiche, le livret parle d'une autre manière et nous annonce *La Révolte des femmes*. Ce titre vaut mieux en ce qu'il fait connaître le sexe des mutins[1].

La Révolte au Sérail, ballet-pantomime en 3 actes, fut créé le 4 décembre 1833 à l'Académie royale ou Opéra de Paris. La chorégraphie et le livret étaient de Filippo Taglioni, la musique de Théodore Labarre, les décors de Cicéri, Léger, Feuchères et Desplechin, les costumes de Duponchel ; Marie Taglioni et Joseph Mazilier y tenaient les rôles principaux. Le ballet eut un immense succès, justifié selon les commentateurs par la magnificence des costumes et des décors et par le talent des interprètes : Marie Taglioni, Jules Perrot et tous les rôles secondaires. *La Revue des deux mondes* résume l'opinion quasi générale :

> Jamais on n'avait poussé plus loin le bon goût noble et la magnificence. Le premier acte surtout est un chef-d'oeuvre, d'art et de composition, et chaque scène est un tableau qui semble peint par un grand maître. *La Révolte au Sérail* est un ballet de femmes ; tout le personnel féminin de l'Opéra y figure, et il y aura sans doute foule tout l'hiver pour voir Mlle Taglioni, le casque en tête, commandant une armée de jeunes filles qui manœuvre avec une étonnante précision. Une admirable salle de bain de l'Orient, une cuve remplie de baigneuses, des danses d'une mollesse et d'une suavité sans égales, des costumes d'un luxe inouï, justifient l'engouement du public pour le ballet nouveau[2].

Le livret par contre fut à peu près unanimement jugé sans intérêt et niais. Taglioni fut aussi soupçonné d'avoir plagié le chorégraphe Henri[3]. On peut lire, au sujet du « poème » de Taglioni, comme on disait alors : « La *Révolte au Sérail* est le ballet le plus nul, le plus insipide qu'il ait jamais fait »[4]. Mais le livret offrait, involontairement peut-être, plus de richesses que les critiques ne lui en ont attribuées.

L'action se déroule en Espagne, durant la domination maure. À l'acte 1, Mahomet, roi de Grenade, reçoit avec honneur dans la salle d'audience du palais de l'Alhambra le chef de l'armée, Ismaël, qui a vaincu les Castillans chrétiens. Il donne une fête en son honneur, où les esclaves de son harem dansent ; parmi elles, la favorite Zulma (Marie Taglioni) n'est autre que la fiancée d'Ismaël réduite en esclavage. Mahomet ayant juré de lui accorder tout ce qu'il

---

[1] *Le Constitutionnel*, 6-12-1833.
[2] *La Revue des Deux Mondes*, 14-12-1833.
[3] Entre autres par Jules Janin, *Journal des débats*, 6-12-1833.
[4] *L'Indépendant*, 8-12-1833.

lui demanderait, celui-ci demande la libération des femmes du harem. Le roi consent, mais se réserve Zulma, qu'il veut épouser et qui se refuse à lui.

L'acte 2 se déroule dans les bains. Les femmes du sérail refusent la liberté offerte par le sultan, si Zulma n'est pas libérée avec elles. Les fleurs d'un bouquet magique se transforment en armes ; les femmes du sérail s'allient avec les femmes du peuple et se révoltent.

On retrouve Zulma et son état-major féminin dans leur camp retranché à l'acte 3. Zulma refuse de s'enfuir secrètement avec Ismaël, préférant poursuivre la lutte avec ses compagnes. Après quelques rebondissements et l'intervention du Génie des femmes, la victoire revient aux révoltées qui désormais constitueront la deuxième armée du roi.

Deux références politiques sont mises en œuvre : la révolution de Juillet, dont les idéaux et la symbolique étaient encore très présents en 1833, et les idées nouvelles sur l'émancipation des femmes diffusées par les utopies révolutionnaires, Fourier et surtout les saint-simoniens. Les représentations républicaines et saint-simoniennes convergent avec celles du romantisme dans *La Révolte au Sérail*.

2. Des imageries à la mode

2.1 Les femmes combattantes

L'engouement du théâtre pour les femmes travesties en combattantes remontait à la Restauration, mais la mode s'accrut dans les débuts de la monarchie de Juillet. En 1830 par exemple, dans *Bonaparte à l'école de Brienne*[1], Pauline Virginie Déjazet[2] menait au combat une troupe féminine, dont Berlioz jugea plus tard l'exécution meilleure que celle des danseuses de *La Révolte*[3]. Ces démonstrations étaient l'occasion de montrer des jeunes femmes aux corps moulés dans des habits d'hommes, maniant les armes. La transgression des rôles apportait un piment pour les spectateurs masculins. Combattantes et courtisanes, les révoltées du sérail offraient une double séduction :

> Rien n'est joli comme ces évolutions militaires. Les dragons ont des queues de cheval, les cuirassiers ont des cuirasses de soie, l'infanterie légère a le nez au vent ; ce sont des robes retroussées, des petits pieds en avant, des jambes grêles et minces, qui vont au pas comme un seul homme, et à chaque bras il y a un fusil, et ce fusil on s'en sert à faire envie au maréchal Lobau ; et les exercices les plus difficiles

[1] Pièce de De Lurieu, créée aux Nouveautés le 9 octobre 1830.
[2] Actrice de renom spécialisée dans les emplois de travestis.
[3] H. Berlioz, *Le Rénovateur*, 8-12-1833.

> on les exécute comme de vieux grognards. N'était l'odeur de la poudre, j'aurais voulu voir toute cette armée faisant un feu de peloton[1].

Cet engouement s'était accru après la révolution de juillet. Maurice Agulhon a montré l'importance de l'allégorie féminine, pour le nouveau régime comme pour ses opposants de gauche[2]. Des combattantes des journées de juillet avaient été mises à l'honneur, et Melle Lemousse, figurante en femme du peuple dans *La Révolte*, avait même été décorée[3]. En décrivant Zulma à la tête de son armée, Taglioni devait avoir en tête *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, exposée au salon de 1831 : « Zulma fixe au bout de sa lance le bouquet dont elle connaît maintenant le pouvoir magique ; elle l'assujétit avec son écharpe dont les plis flottent au gré du vent comme un étendard. »[4] Cette image correspond aussi à certaines représentations des militantes saint-simoniennes, comme la *Nouvelle armée de femmes saint-simoniennes, organisée en Corps mobile*, éditée en 1832 par Garson.

2. 2 L'exotisme

L'action est située dans une Espagne orientalisée où règne un certain Mahomet. Le choix correspond au goût de l'époque pour l'orientalisme, déjà mis à la mode par Ingres avec *La Grande odalisque* (1814) et l'*Intérieur de harem* (1828), et développé ensuite par Delacroix et Gérôme, entre autres. La reconstitution historique n'est pas le souci dominant et, par exemple, des critiques comme Janin et Berlioz relèvent certaines incohérences dans la musique :

> Ici M. Labarre a eu, ce me semble, une étonnante distraction ; car, s'il eût réfléchi, je doute fort qu'il eût employé *l'orgue* dans une cérémonie musulmane… L'orgue, instrument éminemment chrétien, dans une mosquée !!! C'est une faute de vérité locale un peu grave, et que je suis surpris d'avoir à relever.[5]

Mais l'exotisme permet de déployer de riches décors, accessoires et costumes, et surtout de faire pénétrer le public dans des lieux fantasmés comme la salle des bains :

> Tout ce que le luxe oriental a pu rêver dans ses contes a été reproduit dans cette décoration magnifique.

---

[1] J. Janin, *Le Journal des débats*, 6-12-1833.
[2] M. Agulhon, *Marianne au combat – L'Imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979, p. 55 et suivantes.
[3] J.-L. Tamvaco (édition critique), *Les Cancans de l'Opéra – Le journal d'une habilleuse (1836-1848)*, t. 1, Paris, CNRS, 2000, p. 129-130.
[4] P. Taglioni, *La Révolte des femmes*, Paris, J. N. Barba, 1833, p. 28.
[5] H. Berlioz, *Le Rénovateur*, 8-12-1833.

> La salle est immense. Sous un kiosque entouré de colonnes est un large bassin en marbre blanc dans laquelle [sic] se baignent huit danseuses. L'eau est transparente, les baigneuses sont blanches comme le marbre du bassin; vous voyez le tout petit bout de leurs épaules qui paraît et disparaît tour à tour[1].

Audace et décence ; depuis le sulfureux ballet des nonnes de *Robert le diable* en 1831, l'Opéra espérait attirer le public en annonçant par avance le caractère osé de certaines scènes, tout en restant dans les bornes de la décence que son statut imposait, comme en témoigne Hector Berlioz :

> On avait parlé d'avance et énormément exagéré l'indécence de la scène des bains ; tous les satyres de l'orchestre se léchaient déjà les lèvres en frottant le verre de leur lorgnette ; mais tout s'est borné à quelques poitrines découvertes un instant et aussitôt ensevelies sous des flots de gazes et de mousselines. M. Véron est homme de trop bon goût et a trop le sentiment des convenances pour permettre à l'Opéra de descendre, sous aucun rapport, au niveau de la Porte Saint-Martin[2].

Mais le choix de l'exotisme est aussi politique. Lors d'une reprise en 1839, Théophile Gautier notera que *La Révolte au Sérail* « est devenu un ballet de circonstance, grâce à la *question d'Orient*. »[3] Cette question était déjà d'actualité en 1833, avec les débuts de la colonisation algérienne et la victoire sur les Turcs. Le contexte oriental permettait aussi de désamorcer certaines allusions à la société française que nous pourrons repérer dans le ballet. Notons au passage que l'on y fête la victoire des Maures sur les Castillans chrétiens, un détail qui s'explique dans le contexte anticlérical des débuts de la nouvelle monarchie.

Enfin et surtout, l'Orient apparaissait propice pour évoquer l'émancipation des femmes. « *L'Orient, l'Orient*, disent les courageux apôtres de l'affranchissement du travailleur et des femmes », écrit Suzanne [Voilquin] dans *La Femme Libre* en janvier 1834[4]. Les *Compagnons de la Femme*, association saint-simonienne, s'étaient embarqués sous la direction de Barrault à Marseille le 5 mars 1833, pour, selon *L'Écho de la fabrique*, « chercher en Orient la femme libre dont ils prédisent les destinées nouvelles »[5].

3. La parole des femmes et l'écho des révolutions

« On nous refuse la liberté, […] eh bien ! il faut la conquérir ! – comment ? – les armes à la main ! – Mais que peuvent de faibles femmes ? – On peut tout avec du courage ! »,

---

[1] J. Janin, *Le Journal des débats*, 6-12-1833.
[2] H. Berlioz, *Le Rénovateur*, 8-12-1833.
[3] T. Gautier, *La Presse*, 19-8-1939.
[4] Suzanne, *La Femme Libre*, t. 2, janvier 1834, p.106.
[5] M. Ch.....g, *L'Écho de la fabrique*, 2-6-1833.

proclame Zulma[1].

Michèle Riot-Sarcey souligne l'explosion de la parole féminine qui caractérise les années 1831-1835[2]. *La Femme Libre* est le premier journal féministe français, fondé en 1832 par Marie-Reine Guindorf et Désirée Véret, ouvrières saint-simoniennes ; en première page du premier numéro, figure l'*Appel aux femmes* signé par Jeanne-Victoire [Deroin][3]. Rien ne permet de savoir si Filippo Taglioni avait lu ce texte, mais le livret de *La Révolte* y fait un surprenant écho. Que réclament Zulma et les femmes du sérail ? La liberté, le droit de choisir son époux, et l'égalité ; ni plus ni moins que ce que demandait Jeanne-Victoire :

> Refusons pour époux tout homme qui n'est pas assez généreux pour consentir à partager son pouvoir ; nous ne voulons plus de cette formule, *Femmes, soyez soumise à votre mari !* Nous voulons le mariage selon l'égalité... Plutôt le célibat que l'esclavage ! [4]

Non seulement Zulma refuse d'épouser le sultan, mais, adepte du « mariage selon l'égalité » de l'*Appel aux femmes*, elle refuse aussi d'obéir à Ismaël qui « redouble d'instances, de prières, d'amour » pour la convaincre d'abandonner la lutte et de fuir avec lui, faisant valoir son état naturel de protecteur : « Viens […], fuis avec moi ; je serai ton guide, ton défenseur ; profitons de la nuit et du sommeil de tes compagnes »[5]. Zulma s'indigne au nom de l'honneur guerrier et de la solidarité avec ses compagnes : « Moi les abandonner ! […], quand c'est pour moi qu'elles ont pris les armes !.. Jamais ! ce serait une lâcheté, une trahison ! »[6] La scène constitue une étonnante inversion des rôles traditionnellement attribués aux deux sexes. La femme donne ici une leçon de courage et de loyauté à l'homme.

Nous sommes dans une courte période où l'émancipation des femmes est liée à la reconsidération de la morale familiale et sexuelle par les utopies révolutionnaires[7]. Le sérail est un symbole de la dépendance et de l'exploitation sexuelle des femmes, plus particulièrement des privilégiées dont le sort matériel paraît enviable, mais qui sont réduites à l'esclavage domestique par un époux tyran, et que décrit Jeanne-Victoire :

> Femmes de la classe privilégiée ; vous, qui êtes jeunes, riches et belles, vous vous croyez heureuses

---

[1] P. Taglioni, *La Révolte*..., p. 26.
[2] M. Riot-Sarcey, « Par mes œuvres on saura mon nom : l'engagement pendant les 'années folles' (1831-1835) », *Romantisme* 77, 1992, p. 40.
[3] Jeanne-Victoire, « Appel aux femmes », *La Femme libre*, n °1, 1832, t. 1, p. 1.
[4] *Ibid*., p. 2.
[5] P. Taglioni, *La Révolte*..., p. 33.
[6] *Id*.
[7] L. Devance, « Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848 », *Romantisme*, n° 13-14, *Mythes et représentations de la femme*, Paris, Honoré Champion, 1976, p. 80-81.

> lorsque dans vos salons vous respirez l'encens de la flatterie qui vous est prodigué par tous ceux qui vous entourent ; vous régnez : votre règne est de peu de durée ; il finit avec le bal. Rentrées chez vous, vous redevenez esclaves ; vous retrouvez un maître qui vous fait sentir sa puissance, et vous oubliez tous les plaisirs que vous avez goûtés[1].

Bien sûr, dans le ballet, ce sont les fleurs d'un bouquet magique qui se transforment en armes (lesquelles deviennent opportunément des lyres), et Joellen Meglin relève qu'objets de séduction et armes y sont interchangeables[2]. On peut l'interpréter à juste titre comme un cliché masculin, qui enferme les femmes dans un éternel féminin. Mais on doit aussi replacer la chose dans une réalité où la plupart des femmes, et particulièrement les danseuses, ne disposaient effectivement que de la séduction pour arme. Une arme dont Jeanne-Victoire les incite à user : « Comprenons donc nos droits ; comprenons notre puissance ; nous avons la puissance attractive, pouvoir des charmes, arme irrésistible, sachons l'employer. »[3] D'ailleurs, D'ailleurs, Zulma n'utilise pas ses charmes et préfère le combat.

Fait exceptionnel dans le ballet, elle n'est pas motivée exclusivement par l'amour ; elle agit aussi par idéal et assume ses responsabilités, même au prix du sacrifice (tout provisoire il est vrai) de son amour. L'avancée de l'intrigue repose sur ses décisions, ses actions et celles de ses compagnes. Le rôle d'Ismaël, particulièrement effacé et passif, est peu glorieux. Si ce brillant guerrier manifeste une jalousie hors de propos à Zulma, il ne manifeste en revanche aucune velléité de combattre le sultan.

Autres caractéristiques plutôt rares sur les scènes ou dans la littérature, les femmes sont les artisanes de leur propre libération, et leur succès repose sur leur solidarité. Les esclaves refusent la liberté si Zulma n'est pas libérée avec elles : « notre destin doit être le même ; avec toi la liberté ou avec toi l'esclavage. »[4] Jeanne-Victoire en appelait à la solidarité solidarité entre femmes, unies dans un même combat au-delà des clivages sociaux :

> Liberté, égalité,… c'est-à-dire libre et égale chance de développement pour nos facultés : voilà la conquête que nous avons à faire, et nous ne pouvons l'obtenir qu'à la condition de nous unir toutes en un seul faisceau ; ne formons plus deux camps : celui des femmes du peuple ; celui des femmes privilégiées ; que notre intérêt nous lie[5].

---

[1] Jeanne-Victoire, « Appel… », p. 2.
[2] J. Meglin, « Feminism or Fetishism : *La Révolte des femmes* and Women's Liberation in France in the 1830s. », in *Rethinking the Sylph*, L. Garafola (Dir.), Wesleyan University Press, University Press of New England, Hanover, London, 1997, p. 76.
[3] Jeanne-Victoire, « Appel… », p. 1.
[4] *Ibid*. p. 25.
[5] Jeanne-Victoire, « Appel... », p. 2.

L'écho de cette solidarité retentit dans l'appel aux femmes du peuple lancé par Zulma :

> Venez, leur crie Zulma, venez vous joindre à nous ! C'est la cause des femmes que nous défendons, c'est la vôtre ! Il est temps de vous affranchir du despotisme des hommes. Les femmes du peuple accueillent ces paroles avec enthousiasme[1].

Au sein de l'armée des femmes règne une camaraderie qui abolit les hiérarchies : « On veut construire une tente pour Zulma, mais elle refuse ; elle ne doit pas être mieux traitée que les autres et elle se couche à côté de Mina, sa négresse. »[2]

Le ballet offre également un aspect original, dans la mesure où, contrairement aux autres, *Giselle* par exemple en 1841, il ne s'achève pas sur un retour complet à l'ordre social préexistant. Certes, les femmes ne remportent pas seules la victoire, et, désarmées par la ruse du sultan, sont sauvées par l'intervention du Génie (féminin) des femmes. Mais celui-ci fait restituer leurs armes par les hommes : « prouvez-leur, dit-il aux guerrières, que vous savez vous en servir aussi bien qu'eux ; et toi, roi de Grenade, ne crains plus tes ennemis, car désormais tu auras deux armées au lieu d'une. »[3] Le ballet se conclut donc par la conquête d'un nouveau statut social, hautement symbolique, pour les femmes, et sur une démonstration de leur armée.

La question des rapports sociaux de sexe s'articule à une dimension de rapports de classe, et à la situation paradoxale de La monarchie de Juillet, née d'une révolution, mais héritière de privilèges de l'ancien régime, dont elle tient cependant à se démarquer. Le roi Mahomet représente à la fois le pouvoir des hommes et le pouvoir politique. Les femmes du sérail et du peuple incarnent la révolte contre le despotisme. Dans une période qui remet à l'honneur la Révolution de 1789 et ses symboles, la cour de Mahomet peut apparaître comme la métaphore de l'aristocratie de l'ancien régime, de sa tyrannie et de sa licence en matière de mœurs. Zulma est elle-même une esclave, qui préfère un homme du peuple au sultan ; mais Zulma se comporte aussi comme ces aristocrates frondeuses n'ayant pas hésité à porter les armes. Elle personnifie donc la double origine du pouvoir en place. En 1833, le ballet prend ainsi, avec ses ambiguïtés, le sens d'un hommage aux différents aspects du régime.

Odile Krakovitch souligne le goût du public pour les thèmes de révoltes, et la position

---

[1] P. Taglioni, *La Révolte*..., p. 28-29.
[2] *Ibid*., p. 31-32.
[3] *Ibid*., p. 39.

difficile des commissions chargées d'examiner les spectacles pour « protéger une royauté issue à la fois du droit divin et d'une révolution populaire »[1]. Toute évocation de révolte, même située dans un contexte éloigné, était juste tolérable, à condition d'être stigmatisée en fin de spectacle. En outre, sous le règne bourgeois de Louis-Philippe, le maintien de l'ordre politique passait par le maintien de l'ordre familial et moral. La commission fut donc singulièrement indulgente pour la *Révolte* qui, malgré son exotisme, relatait bien un soulèvement en grande partie politique, une entreprise collective soutenue par le peuple et non pas une initiative individuelle, qui s'achevait sur le triomphe des révoltées, et bousculait quelque peu l'ordre entre les sexes. Le fait qu'il s'agisse de ballet – genre jugé mineur – et non de théâtre, donné devant le public de l'Opéra, moins sensible aux appels révolutionnaires que celui des théâtres secondaires, et que cette révolte soit le fait de femmes, de danseuses, a certainement contribué à désamorcer la dangerosité potentielle du thème.

4. Une réception à plusieurs facettes

Les idées saint-simoniennes ont bien inspiré, directement ou indirectement, les auteurs de *la Révolte*. Elles étaient familières au public de l'Opéra ; le critique de *la Revue musicale* commente ainsi le livret : « Mahomed hésite, mais sa parole est engagée. Il remet à Ismaël un firman qui proclame l'émancipation des femmes. Ismaël et Mahomed se faisaient saint-simoniens. »[2] Toutefois, l'objectif du ballet n'était certainement pas d'éveiller une conscience féministe dans le public ou de diffuser les revendications des femmes. Quand bien même telle aurait été l'intention de Taglioni, le contexte institutionnel de l'Opéra ne l'aurait évidemment pas permis. Soutenu par le directeur Véron, il s'est emparé de thèmes à la mode – les revendications des femmes, le saint-simonisme, l'imagerie révolutionnaire – en y ajoutant ce qu'il fallait de distance et de parodie, de fantasmes aussi, pour intéresser et séduire le public, sans l'effaroucher en rien. Ce faisant, il a cependant incontestablement contribué à les diffuser, à les rendre même sympathiques sous forme édulcorée et plaisante.

Séduire le public, mais quel public ? Celui qui compte est composé d'hommes ; il demeure conservateur, tout particulièrement en matière de rapports sociaux de sexe. Il apprécie de voir un ballet presque exclusivement féminin, le luxe de la mise en scène, les interprètes, surtout Marie Taglioni. Il apprécie les allusions politiques et l'ambiguïté du propos, sans se sentir en rien menacé. La femme se libérant de l'esclavage dans un contexte exotique, jouant de l'épée et des voiles ne pouvait que charmer ce public. D'autant qu'il y

[1] O. Krakovitch, *Hugo censuré - La liberté au théâtre au XIXe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 104.
[2] *La Revue musicale*, 9-12-1833, t. 13, p. 358.

trouvait prétexte à railler les nouvelles utopies, comme le critique du *Constitutionnel* :

> Le galant chevalier, saint-simonien par anticipation, pense que la femme ne peut être heureuse si elle n'est libre, réclame, sollicite, obtient la liberté des femmes. Les voilà donc émancipées, elles qui n'ont pourtant d'autre désir que celui de vivre dans la douce oisiveté du harem. […] Mahomet aime trop Zulma sa favorite […], pour la priver d'un esclavage qui doit la rendre heureuse. Zulma cependant repousse avec dédain la tendresse de son maître, c'est ainsi que toutes les héroïnes de roman, d'opéra, de ballet, se conduisent[1].

Le livret ironisait déjà : malgré leurs ardeurs guerrières, les femmes demeurent des coquettes, qui n'ont pas beaucoup de suite dans les idées. À l'acte 3, devant la ruse de Mahomet qui leur offre des présents, « les guerrières font un mouvement de surprise et de joie. La défiance fait place à la coquetterie ; elles rompent leurs armes et courent à l'envi admirer les présents du roi. […] c'est à qui sera la plus belle… c'est à qui, par son éclat, pourra effacer sa rivale. »[2] ; c'est ainsi qu'elles sont désarmées par les hommes et ne doivent leur salut qu'à l'intervention du Génie des femmes.

Le public masculin apprécie aussi de se voir parodier par les danseuses. Des femmes maniant le mousquet et tenant un conseil de guerre, le ridicule de la situation ne pouvait manquer de provoquer le rire, et Mlle Duvernay s'y fait remarquer :

> Dans la *Révolte au Sérail*, pendant les manœuvres militaires du corps de ballet, il se formait sur la scène un conseil de guerre composé des officiers supérieurs de l'armée ; le programme n'en disait pas plus ; lorsque mademoiselle Duvernay fut chargée d'un des principaux rôles, elle imagina, par la pantomime la plus spirituelle, par les gestes les plus expressifs et les plus passionnés, de représenter tous les incidents d'une discussion des plus animées, et de donner une idée d'un conseil de guerre tenu par des femmes. Un rire général et des applaudissements unanimes accueillirent ces jeux de scène gais et comiques. La jeune danseuse avait ajouté au *scenario* un effet des plus heureux et des plus piquants.[3]

Les témoignages s'accordent pour dire que les danseuses s'amusèrent autant que le public à ces imitations. Si la satisfaction était commune, ses ressorts étaient sans doute différents. L'absurdité d'un conseil de guerre tenu par des femmes faisait sourire les hommes ; il n'y avait là rien de transgressif pour l'époque. Mais pour Pauline Duvernay, Marie Taglioni et les autres interprètes, ces rôles de composition offraient un exutoire jouissif, pour montrer et caricaturer en toute impunité les travers des militaires qui les fréquentaient

---

[1] *Le Constitutionnel*, 6-12-1833.
[2] P. Taglioni, *La Révolte*..., p. 37.
[3] L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. 3, Paris, Librairie Nouvelles, 1857, p. 211-212.

assidûment au foyer de l'Opéra. Avec la séduction, cette forme d'humour était encore l'une des seules armes possibles pour les danseuses. *La Révolte au Sérail* dut avoir un écho particulier pour elles, qui explique leur enthousiasme. Elles étaient pour la plupart d'origine populaire. Les littérateurs les assimilaient souvent des courtisanes, et évoquaient avec nostalgie un ancien régime fantasmé, où les danseuses de l'Opéra auraient été richement entretenues. Jouant sur cette publicité, Véron avait ouvert en 1831 le foyer de la danse aux abonnés, et décrit dans ses mémoires les coulisses comme une sorte de harem[1]. Le foyer n'a jamais été ce lieu de prostitution complaisamment évoqué ; il n'en demeure pas moins qu'à partir de la nomination de Véron, les promotions et les rôles dépendirent souvent plus du bon vouloir du directeur et des maîtres de ballet que du mérite. Les mesures prises par le nouveau directeur – dont certaines avaient d'ailleurs déclenché un mouvement de protestation parmi le personnel de l'Opéra –, les diminutions de salaires et du nombre de cours dispensés par l'établissement, rendaient plus nécessaire aux danseuses de trouver un protecteur. Véron faisait donc un modèle tout à fait crédible pour Mahomet. Dans des conditions de travail où la solidarité féminine semblait bien difficile à mettre en œuvre, *La Révolte* constitua peut-être une belle utopie.

Il est plus difficile de savoir de quelle façon les spectatrices, nombreuses à l'Opéra, reçurent le spectacle, faute de témoignages. S'identifièrent-elles aux combattantes et à Zulma, et rêvèrent-elles de conquérir la liberté et le droit de choisir leurs amants ? de former une armée comme, peut-être contre, les hommes ? Pour certaines, ce fut sans doute la seule occasion d'avoir un écho des saint-simoniennes et des revendications féministes. Peut-être s'identifièrent-elles plus simplement aux danseuses qui occupaient librement l'espace des représentations – la scène –, le traversaient, couraient, sautaient, virevoltaient, qui maniaient avec un plaisir évident des armes et avec plus encore de plaisir parodiaient les comportements masculins.

5. Après *la Révolte*

La *Révolte au Sérail* fut aussi, indirectement, un succès populaire, et servit de référence à de nombreux spectacles du Boulevard, sérieux ou parodiques.

> *La Révolte des Femmes* […] a réussi complètement. Il n'y a pas tant de luxe qu'à *la Révolte au Sérail*, mais il y a plus de gaîté[2].

---

[1] *Ibid*. ch. V.
[2] *L'Indépendant*, 1-1-1834.

> *La Révolte des modistes*, parodie un peu tardive de *la Révolte au sérail*, a eu sa première représentation samedi dernier[1].
>
> Ce sont, comme dans *la Révolte au Sérail*, des bataillons féminins, des régiments de jeunes filles qui abjurent leurs jupons pour endosser des uniformes[2].
>
> Depuis la *Révolte au Sérail*, on roule sans cesse contre cette donnée de femmes en insurrection. Voici encore un troupeau féminin révolté contre des maris[3].

Le Républicain lyrique publia même en juillet 1848, en première page, le texte d'un Appel aux travailleurs, sur l'air de *la Révolte au Sérail* arrangé par le quadrille Musard[4].

Dans le domaine chorégraphique, la thématique des femmes en rupture avec la société des hommes et la morale avait été initiée en 1831 par le *Ballet des nonnes* du troisième acte de *Robert le Diable*. En 1832, *La Sylphide* et ses compagnes faisaient échouer le mariage du héros, poursuivant à jamais une ombre. *Giselle* et les vindicatives wilis forçant les jeunes hommes à danser jusqu'à les mener à se noyer, s'inscrit en 1841 dans cette lignée féerique, qui traite davantage des peurs et fantasmes masculins que des réelles remises en causes sociales ; encore que les deux aspects soient liés. Mais seule *La Révolte au Sérail* mit véritablement en scène des revendications féminines. Deux autres ballets créés à l'Opéra tentèrent d'en renouveler le succès, tout en vidant la thématique de toutes ses résonances politiques : *Brezilia* ou *La Tribu des femmes* (créé le 8 avril 1835) et *Nisida* ou *les Amazones des Açores* (créé le 20 août 1848 à l'Opéra, Théâtre de la Nation). Tous deux furent des échecs.

Dans les deux cas, il s'agit de guerrières s'étant isolées par haine ou par dégoût des hommes, pour des raisons assez floues. Il n'est plus question de révolte contre une tyrannie, une telle thématique n'était déjà plus acceptable en 1835, encore moins sous la direction Pillet, à partir de 1840, où toute représentation d'une révolte fut proscrite[5]. Là où *La Révolte* offrait une image positive de femmes s'émancipant, *Brezilia* et *Nisida* entreprennent d'emblée de les ridiculiser. La rivalité amoureuse remplace la solidarité militante. Brezilia ou Nisida n'hésiteront pas à trahir leurs compagnes pour suivre le héros. L'histoire s'achève sur la défaite des femmes (vaincues par des jets de fleurs dans *Nisida*), et leur allégeance aux hommes, pour leur plus grand bonheur.

La critique fut sévère pour *Brezilia*, notamment Jules Janin :

---

[1] *Ibid.*, 20-3-1834.
[2] *Ibid.*, 24-1-1836.
[3] *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 13-5-1838.
[4] *Le Républicain lyrique*, n° 9, 3-1849.
[5] J. Fulcher, *Le Grand opéra…*, p. 86.

> […] cette fois encore M. Taglioni est revenu à son idée favorite, *l'émancipation de la femme*. […] M. Taglioni, ce sont les doctrines de Saint-Simon élevées à la démonstration de la pirouette et de l'entrechat. Seulement, cette fois, les armes de la phalange Taglioni sont changées. Il leur avait donné le fusil, il leur avait appris la charge en douze temps ; voici qu'il les condamne à l'arc et à la flèche émoussée.[1]

Jules Janin n'est qu'ironique en 1835. Mais *Nisida* en août 1848, après la révolution, sera pour lui l'occasion d'un virulent pamphlet contre les utopies, les socialistes, la mise en cause de la famille, et finalement, contre la nouvelle république :

> Icarie ! Icarie ! […] Doux royaume ! les créatures heureuses qui l'habitent n'ont pas attendu le Code civil Proudhon-Greppo pour s'affranchir des lois, des devoirs et surtout des vêtements insupportables de cette société vermoulue qui nous entraîne les uns et les autres dans son gouffre insatiable. Le royaume, qui disons-nous ? la république des amazones est située à cent cinquante degrés au-dessus du Code Napoléon. Le mariage est aboli ! la famille, fi donc ! Tout au plus si ces Icariennes, si ces Vespasiennes [sic] ont adopté le grand bâtiment sur lequel nos maîtres d'il y a six mois avaient écrit ce consolant tableau : *Enfants de la patrie !* Comme si les enfants légitimes, nés en plein mariage, entourés de toute la sollicitude du père de famille, de toutes les divines tendresses maternelles, n'étaient pas, eux aussi, *les enfants de la patrie ?*[2]

Dans sa critique, l'auteur multiplie les allusions sexuelles et méprisantes pour les femmes, comme ici l'utilisation du mot « Vespasiennes », alors qu'il emploie plus loin celui de « vésuviennes ». Pourtant, il est impossible de déceler le moindre féminisme ou d'utopie révolutionnaire dans ce ballet. La violence de l'ensemble de la critique étonne, même de la part d'un auteur connu pour sa causticité, d'autant que le même s'était montré enthousiaste pour *La Révolte*, bien plus politique. Mais en 1848, les antagonismes se sont durcis, le peuple fait peur. Les femmes aussi, les féministes demandent le droit de vote, et les vésuviennes le service militaire pour les femmes.

Conclusion

La Sylphide ou *Giselle* sont devenues emblématiques du ballet romantique. *La Révolte au Sérail*, malgré son succès, est tombée dans l'oubli. L'histoire a préféré ne retenir de cette période que l'esthétique de l'acte blanc, contribuant à véhiculer une conception anhistorique du ballet. *La Révolte*, produit spécifique des débuts de la monarchie de Juillet, n'a pu être

[1] J. Janin, *Le Journal des débats*, 13-4-1835.
[2] *Ibid.*, 28-8-1848.

produite et n’a fait sens que par l’interaction subtile entre la présence de thèmes d’actualité, une esthétique moderne – celle du romantisme, les références et les attentes des différents publics, et un cadre institutionnel, celui de l’Opéra. Mis à part le talent des interprètes, les décors et la musique, son succès résulte surtout de ses ambiguïtés. Malgré son aspect bien peu subversif à nos yeux, il n’en demeure pas moins le seul pour l’époque à avoir relayé les revendications des femmes. Sans intention féministe, par son caractère spectaculaire, distancié, voire parodique, il en réduit considérablement la portée, mais dans le même temps, il n’a pas manqué de leur donner une certaine visibilité, une publicité dirait-on même, diffusée par les critiques. *La Révolte* s’inscrit ainsi dans les aspirations saint-simoniennes, telles que le critique du *Globe*, journal saint-simonien, enthousiasmé par *Robert le diable* les exprimait en 1831 : « l'Opéra renferme l'assemblée des premiers artistes de l'Europe, du globe entier ; et les artistes aussi bien que les femmes sont appelés dès ce jour à remplir une immense mission […] »[1].

[1] *Le Globe*, 23-11-1831.