Les Algues de Janine Charrat, « chef-d'œuvre » oublié

Laetitia Basselier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2273>

DOI : 10.4000/danse.2273

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Laetitia Basselier, « *Les Algues* de Janine Charrat, « chef-d'œuvre » oublié », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2273> ; DOI : 10.4000/danse.2273

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Les Algues de Janine Charrat, « chef-d'œuvre » oublié

Laetitia Basselier

« À l'époque, il choqua. Aujourd'hui, il apparaît comme un classique et un chef-d'œuvre¹. »

- 1 Sept ans après sa création en 1953 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le ballet *Les Algues* est remonté à Bruxelles, où une partie de la critique le qualifie de « chef-d'œuvre » : majeur dans la production de Janine Charrat comme dans l'histoire du ballet, mais trop « révolutionnaire² » et avant-gardiste pour avoir été reconnu comme tel par le public parisien. Malgré ce discours enthousiaste, *Les Algues* ne sera presque plus dansé après sa reprise bruxelloise. Aujourd'hui, son nom reste associé à celui de Janine Charrat, au travers des quelques lignes qui lui sont consacrées dans les dictionnaires et ouvrages d'histoire de la danse, mais aussi grâce à la photographie de Serge Lido l'immortalisant dans le rôle principal de « Catherine, la transparente³ » (voir photographie ci-dessous). *La Danse au XX^e siècle* qui évoque très brièvement la carrière de Janine Charrat, la montre ainsi dans une photographie colorisée des *Algues*, et se réfère au ballet en une phrase poétique issue de l'argument de Louis-Bertrand Castelli⁴ : « comme les algues au fond d'un aquarium, les fous se meuvent devant les gens tristes du monde qui les observent avec remords⁵. »
- 2 De ce ballet qui n'est plus dansé depuis des décennies, nous restent donc quelques traces qui le font (sur)vivre dans cet « état d'existence – fantomatique certes, mais non nul⁶ » dont parle Frédéric Pouillaude, et l'entourent même d'une certaine aura, celle d'un chef-d'œuvre presque disparu. Mais, s'il est déjà problématique de parler d'œuvre en danse, la notion de chef-d'œuvre semble *a fortiori* inadéquate. Aux conditions de durabilité et de publicité examinées par Frédéric Pouillaude dans *Le Désœuvrement chorégraphique* s'ajoutent en effet plusieurs critères auxquels *Les Algues* ne satisfont pas : encore plus durable que l'œuvre, parce qu'il s'inscrit définitivement dans l'histoire de l'art, le chef-d'œuvre traverse les époques et les goûts grâce à sa perfection esthétique et continue à inspirer la création. Dans de nombreux cas, il peut être resitué dans la production de l'artiste et de son temps, dont il constitue un sommet. Or de Janine

Charrat, seul le ballet *Jeu de cartes* a été dansé au cours des quinze dernières années⁷. Dès lors, la notion de chef-d'œuvre garde-t-elle une pertinence pour appréhender *Les Algues* ? Comment juger de son accomplissement esthétique et peut-on considérer que d'une certaine manière il vit encore ?

- 3 Je m'appuierai sur quelques-unes des traces (écrites, orales, iconographiques et filmiques) qui nous restent de ce ballet, sur leurs échos et leurs frottements, pour interroger, dans une perspective relevant de l'esthétique de la réception, les raisons de l'instauration des *Algues* en chef-d'œuvre et celles de son oubli. Comment son statut de « chef-d'œuvre oublié » influe-t-il sur notre rapport aux *Algues*, y compris sur l'expérience sensible que nous pouvons en construire aujourd'hui ?

Janine Charrat dans *Les Algues*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Photographie prise par Serge Lido dans les années 1950⁸

Les Algues, un chef-d'œuvre perdu ?

- 4 Que reste-t-il d'un ballet qui n'est plus dansé depuis des décennies ? C'est la question que soulève Frédéric Pouillaude :

« Que faire des ballets que l'on dit "perdus" ? Et d'ailleurs qu'est-ce qu'être "perdu" pour un ballet ? Avoir cessé d'être dansé ? Avoir disparu de la mémoire corporelle, par oubli ou décès des derniers interprètes survivants⁹ ? »
- 5 D'un point de vue sensible, *Les Algues* est un ballet largement oublié, que ce soit par le public, la critique, les danseurs ou les chorégraphes – aussi oublié que sa chorégraphie, dont les archives témoignent des difficultés qu'elle a rencontrées pour faire reprendre ses ballets, notamment en France. Si l'on suit Frédéric Pouillaude, cette œuvre, dès lors qu'elle n'est plus donnée ni inscrite au répertoire d'une compagnie, « s'identifie »

désormais « à l'ensemble des traces hétérogènes qui la documentent de l'extérieur¹⁰ », c'est-à-dire aux archives, ainsi qu'à la mémoire de ses interprètes et spectateurs. De ce point de vue, *Les Algues* présente l'avantage d'être un ballet assez bien documenté. Outre les photographies, en particulier celles prises par Serge Lido (voir photographie ci-dessus) sur scène et en studio, il existe un film en noir et blanc du ballet dansé par la compagnie de Janine Charrat, réalisé en 1959 par André Gevrey pour la télévision belge¹¹. La balletomanie à l'œuvre dans les années 1950-1960, aussi bien en France qu'en Allemagne, en Angleterre ou aux États-Unis, a permis de constituer de nombreuses archives, très riches pour qui se penche sur cette période. Revues, livres de photographies, films de ballets diffusés à la télévision et au cinéma, mais aussi annales, panoramas et recueils de critiques, permettent de faire revivre tout un contexte esthétique. Ce sont ces types d'archives qui ont été donnés par Gilberte Cournand au Centre national de la danse de Pantin ou qui constituent le fonds de Janine Charrat légué à la Mairie de Rueil-Malmaison.

- 6 Si l'on ne dispose pas de version plus récente des *Algues* que celle filmée en 1959, nombreuses sont les traces qui conservent son existence « fantomatique¹² » et auréolent d'une histoire-légende ce ballet qui révéla dans le rôle de Georges-Émile Guérin plusieurs danseurs de cette génération, comme Peter van Dyk, Adolfo Andrade, Milenko Banovitch ou Milorad Miskovitch. La description très détaillée qu'en fait le critique anglais Cyril Beaumont est reprise dans son intégralité par Michel Humbert (mari de Janine Charrat) dans le livre-hommage qu'il lui dédie en 1970 : *Antigone de la danse. Les Algues*¹³ raconte l'histoire tragique d'un jeune homme, Georges-Émile Guérin, qui se fait passer pour fou afin de pénétrer dans l'asile où sa bien-aimée, Catherine, a été internée. Entre la description qu'en fait Cyril Beaumont et le film émergent plusieurs écarts qui témoignent de remaniements de l'œuvre : par exemple, le personnage du nain, joué par Pieral, n'apparaît pas dans le film, et le rôle du roi a été remplacé par celui d'un magicien. La lecture de cette description superpose à l'image du film une image mentale colorée et animée par le jeu des lumières : « le rideau se lève silencieusement sur une toile de fond de gaze grise, qu'éclaire une lumière diffuse. Au centre de la gaze, palpète un scintillant cercle de lumière verte¹⁴. »
- 7 Pour densifier (et pluraliser) encore notre image du ballet, on pourrait envisager, comme Olga de Soto l'a fait pour *Le Jeune Homme et la Mort*¹⁵, de recueillir la parole¹⁶ de ceux qui ont vu ou dansé, *Les Algues*. Si l'on peut chercher à interpréter la réception des *Algues*, voire tenter d'en reconstruire une approche sensible, c'est à l'intersection de ces traces multiples et hétérogènes.

« Chef-d'œuvre » du ballet moderne¹⁷

- 8 À sa création, *Les Algues* divise à ce point la presse parisienne que, même quelques années plus tard, le critique belge Marcel Lobet en parlera comme d'une véritable « bataille d'Hernani¹⁸ », confirmant par là-même la distance qui existe entre le ballet filmé et ses versions scéniques :

« C'est la [Radio-télévision belge] qui a fait renaître ce « ballet maudit » qu'avaient été *Les Algues*. Ce ballet, « né avant terme » sur une scène parisienne, avait eu le temps de mûrir. La télévision¹⁹ lui a donné un lustre neuf, et il est reparti pour une nouvelle carrière, grâce à la mise en scène d'André Gevrey. Ce que le snobisme parisien avait rejeté dédaigneusement a été accueilli avec faveur par l'audience populaire que représentent les spectateurs²⁰. »

- 9 La critique parisienne est en effet partagée par l'avant-gardisme, davantage thématique, scénographique et musical que chorégraphique, du ballet. Alors que certains critiques crient au chef-d'œuvre, d'autres reprochent au ballet son réalisme violent, la « laideur » de son sujet et des costumes, ou encore ses effets sonores « horripilants²¹ » (la musique de Guy Bernard, jouée par l'orchestre, se mêle en effet à des bruitages et à des paroles diffusés en stéréophonie). D'autres commentateurs se montrent plus nuancés, comme Dinah Maggie qui écrit un compte-rendu de la première dans la revue *Toute la danse* qu'elle reprend en 1957 dans le *Dictionnaire du ballet moderne* :

« Janine Charrat a noyé le drame dans de longs tableaux où se démènent de gesticulantes pseudo-Giselles et d'inutiles personnages hétéroclites. Toutefois, les moments qui se rapportent directement au thème central, dépouillés de tout ce fatras, atteignent à une grande puissance émotive où l'on reconnaît le talent de la chorégraphe²². »

- 10 Malgré une critique divisée, *Les Algues* est présenté par *Toute la danse* comme l'un des ballets les plus importants de l'année 1953. Puis tout au long des années 1950 et 1960, le terme de « chef-d'œuvre » lui est souvent accolé dans les articles et ouvrages produits par une époque qui construit sa propre histoire et instaure ses chefs-d'œuvre. Selon les auteurs de ces panoramas de la production chorégraphique récente qui fleurissent pendant ces années – pour la plupart critiques de ballet venus d'autres horizons que la danse (notamment de la musique, de la peinture et de la littérature) –, *Les Algues* fera date dans l'histoire du ballet. En effet, malgré les problèmes techniques rencontrés par Janine Charrat et sa compagnie lors de la première parisienne²³, le ballet s'affirme comme une œuvre d'art « accomplie », c'est-à-dire, selon le modèle diaghilevien encore en vigueur à l'époque, d'une œuvre d'art totale, à laquelle participent avec un égal succès tous les arts et qui s'appuie sur des procédés d'avant-garde :

« Il s'agit sans aucun doute d'une des œuvres les plus accomplies qu'ait produites le Ballet Moderne et la synthèse musicale, décorative et chorégraphique au service d'un sujet à la fois poétique et terrible aboutit à une réussite d'un genre nouveau dont l'effet émotif dépasse de beaucoup ce que la Danse nous donne d'ordinaire²⁴. »

- 11 *Les Algues* serait ainsi l'un des points culminants de ce que les critiques nomment « ballet moderne » ou « ballet contemporain²⁵ » pour désigner la création chorégraphique d'après-guerre. Trait caractéristique du chef-d'œuvre, il apparaît aussi rétrospectivement comme une « œuvre pionnière²⁶ », ayant ouvert la voie aux courants chorégraphiques les plus novateurs, notamment au « ballet existentialiste », « psychanalytique » ou « sartrien²⁷ ». Cet aspect « révolutionnaire²⁸ » est ce qui permet aux critiques d'expliquer que le ballet n'ait pas tout de suite été reconnu comme un chef-d'œuvre :

« Comme c'est souvent le cas pour tout chef-d'œuvre original, qui apporte quelque chose de neuf à l'histoire de l'Art, cette création parisienne d'il y a sept ans avait à l'époque surpris et déconcerté une partie du public et de la critique²⁹. »

Janine Charrat elle-même reprend cette analyse pour comparer la réception des *Algues* à celle des premières pièces de Pina Bausch à Paris³⁰.

Stratégies et contradictions discursives : le chef d'œuvre invoqué

- 12 Cependant, il ne faut pas minorer la dimension rhétorique qu'implique l'emploi de la notion de chef-d'œuvre. D'abord, on l'a vu, elle permet aux critiques belges de disqualifier la critique parisienne et son snobisme. À Bruxelles, Janine Charrat connaît en effet une bien meilleure réception qu'en France. Ses ballets sont régulièrement dansés au Théâtre Royal de la Monnaie. Charrat inaugure aussi le genre du téléballet³¹, ouvrant la voie à Maurice Béjart. La notion de chef-d'œuvre vaut ainsi comme pierre de touche de la (non) clairvoyance des critiques.
- 13 La difficile réception des *Algues* à Paris se double du « cas Janine Charrat ». En effet, la danseuse et chorégraphe, repérée très jeune par Irène Lidova et Serge Lifar, connaît dès les années 1950 (c'est-à-dire quand elle prend son autonomie par rapport à Roland Petit et Serge Lifar) les plus grandes difficultés à se produire en France avec sa compagnie. Peu invitée par des institutions comme l'Opéra-Comique qui veulent pourtant encourager les jeunes chorégraphes, et ne recevant presque aucune subvention, elle diffuse la très grande majorité de ses créations à l'étranger, ne repassant que sporadiquement par la France au fil de ses longues tournées. Plusieurs journalistes s'indignent de cette situation, notamment Antoine Goléa :
- « Réussir à Paris, cela veut dire avoir le droit de se tromper. Roland Petit peut faire, à Paris, autant de fours qu'il veut ; il restera toujours Roland Petit [...]. Janine Charrat n'a pas le droit de se tromper, pis encore, même ses réussites les plus incontestables sont toujours contestées. Le scandale des *Algues*, à côté du *Jeune et la Mort* [sic], le ballet le plus important de l'après-guerre, est encore dans toutes les mémoires : si Roland Petit avait fait ce ballet, on eût crié au génie³². »
- 14 L'aura des *Algues* chez les défenseurs de Janine Charrat est encore augmentée par la rare présence de la chorégraphe à Paris. Ainsi, *Les Algues* cristallise toutes les tensions et contradictions de l'appareil discursif qui s'élabore autour de la chorégraphe dans les années 1950. Parmi ces paradoxes, un premier concerne la réception de Janine Charrat à l'étranger. Des critiques comme Marcel Lobet ou Françoise Reiss-Stanciu expliquent le plus grand succès des *Algues* en Allemagne ou en Angleterre par sa parenté avec les ballets narratifs qui y sont alors en vogue. Au contraire, les critiques allemands et anglais relèvent à quel point ce ballet est français, tant par son thème existentialiste que par son style expressif fondé sur la technique classique (rattaché par certains critiques à la mouvance lifarienne)³³. Une deuxième tension discursive, plus insidieuse, manifeste la difficulté qu'ont la plupart des critiques, même ceux qui font l'éloge des créations de Charrat, à penser qu'une femme puisse être chorégraphe de ballet. Le talent chorégraphique de Janine Charrat est ainsi souvent assigné à son supposé côté « viril³⁴ ». Dans certains cas, le ballet est même attribué à Louis-Bertrand Castelli, ce qu'il corrobore par les nombreux entretiens qu'il accorde à la presse. Selon Françoise Reiss-Stanciu :
- « Bertrand Castelli a une conception autocratique de son rôle d'auteur. Cela surprend lorsqu'on a l'habitude de considérer le chorégraphe comme le personnage principal dans la conception d'un ballet. Mais il s'agit ici d'un cas d'exception. On peut l'accepter comme tel. Il n'a d'ailleurs pas empêché Janine Charrat d'avoir de belles trouvailles dans *Les Algues*³⁵. »
- 15 Or Janine Charrat danse également l'un des deux rôles principaux du ballet et, quels que soient les désaccords des critiques lors de la première, son interprétation est aussi

unanimement saluée que celle de Peter van Dyk³⁶. Tout un discours aux accents parfois mystiques s'élabore pour tenter d'articuler la fragilité de Charrat-Catherine et la « force » de Charrat chorégraphe : Irène Lidova décrit ainsi son style comme un « alliage de sensibilité et de violence³⁷ ». Le lien très fort qui existe entre le ballet et sa chorégraphe-interprète s'intensifie en 1961, lorsqu'elle est grièvement brûlée sur le plateau où elle tourne *Les Algues* pour la télévision. Dès lors, dans l'ombre fantasmée de la ballerine Emma Livry³⁸, le nom de Janine Charrat devient indissociable du personnage tragique de Catherine, ce qui contribue sans doute à ce que les ouvrages d'histoire du ballet, longtemps écrits dans un style hagiographique³⁹, instaurent *Les Algues* en chef-d'œuvre injustement oublié. On le voit : *Les Algues* occupe dès les années 1950-1960, soit peu de temps après sa création, un statut tout à fait particulier, celui de chef-d'œuvre oublié ou minoré.

Chronologie d'un oubli : hypothèses et problèmes

- 16 Si Janine Charrat crée de nouveaux ballets jusque dans les années 1990, *Les Algues* n'est plus dansé après les années 1960. La correspondance⁴⁰ conservée dans ses archives témoigne pourtant de plusieurs projets de reprises en Italie ou en France jusqu'en 2003, tous abandonnés du fait des institutions⁴¹ ou de Louis-Bertrand Castelli, qui semble peu disposé à remonter un ballet sur lequel il a autant de droits que Janine Charrat. En 2001, le documentaire *Janine Charrat, l'instinct de la danse*, réalisé par Luc Riolon et Rachel Seddoh, permet d'exhumer quelques images du film réalisé à Bruxelles et cherche à rendre justice à la chorégraphe. Des journalistes comme Antoine Livio et des danseurs comme Milorad Miskovitch rappellent l'événement que fut la première du ballet à Paris et déplorent son oubli, emblème du non-accueil réservé à Janine Charrat en France. Roland Petit et Maurice Béjart, avec lesquels elle a régulièrement travaillé et qu'elle a même contribué à lancer, font alors figure de contrepoints, et le documentaire soulève plusieurs querelles de paternité. Qui de Charrat, Petit ou Béjart, a le premier utilisé la musique concrète, les habits de ville sur scène, ou encore des effets narratifs empruntés au cinéma, comme le ralenti ou le *flashback* central des *Algues* ? La chorégraphe se revendique pionnière dans tous ces domaines. Cependant, identifier qui a le premier mis en œuvre ces procédés – à une époque où ils sont de toute façon dans l'air du temps – ne paraît pas l'enjeu principal. Il s'agirait plutôt de comprendre comment se sont opérées les différences de réception entre le travail de Janine Charrat et celui de Roland Petit ou Maurice Béjart⁴². N'oublions d'ailleurs pas que Béjart a dû passer par la Belgique avant de revenir avec succès en France pour *Le Sacre du printemps* au début des années 1960.
- 17 Les difficultés de Janine Charrat à s'implanter en France sont sans doute en partie dues au fait qu'elle ait été une femme, c'est du moins l'hypothèse formulée par Antoine Goléa déjà à cette époque : « Janine Charrat serait un homme, il y a longtemps que sa place serait celle des plus célèbres parmi ses camarades⁴³ ». Encore resterait-il à déterminer les effets exacts que cela a pu avoir auprès de la critique, des institutions ou du public. Peut-être faudrait-il aussi examiner les choix économiques et artistiques que Charrat fit en tant que directrice de compagnie, à une époque où les petites troupes, contraintes à une itinérance constante, peinent à survivre. Enfin, il faudrait étudier en détail l'évolution des goûts, très rapide dans les années 1950-1960, ce dont témoigne la multiplication des ouvrages historiques et esthétiques évoquée plus haut (symptôme

d'un moment qui se clôt et cherche ses possibles ?). Comment les ballets de Janine Charrat s'insèrent-ils, chacun singulièrement, dans ce moment esthétique mouvant ? Les traces qui nous restent des *Algues* permettent d'esquisser quelques réponses à cette question.

Pistes pour une analyse esthétique des *Algues* : le « chef-d'œuvre » comme défi aux catégories ?

- 18 Bien qu'il soit en noir et blanc et de qualité audiovisuelle assez médiocre (du moins dans les archives que j'ai pu consulter), le film réalisé par André Gevrey ouvre des perspectives intéressantes pour une analyse esthétique⁴⁴ des *Algues*. Comme tout film de danse, il induit une réception très différente de celle d'un ballet présenté sur scène, du fait de l'aplatissement de l'espace, des choix artistiques faits par le réalisateur et par la chorégraphe (la surface d'un studio de télévision étant souvent inférieure à celle d'une scène) et d'une moindre convocation de l'empathie kinesthésique du spectateur. Le noir et blanc crée un effet ambivalent : s'il produit une distanciation avec les danseurs, il renforce aussi la dimension spectrale des personnages. Ce noir et blanc, tout comme l'intonation traînante des voix qui commentent le ballet, situent clairement le film dans son époque de réalisation, lui donnant même un parfum un peu daté. Mais, si l'on accepte que l'identité d'une œuvre en danse est mouvante, complexe, et ne peut être dissociée de ses traces, alors le film des *Algues* apparaît comme une voie d'accès possible à l'œuvre, ou du moins à l'une de ses versions. Il nous renseigne sur la structure chorégraphique des *Algues*, sur la technique, les corps et les styles d'interprétation des danseurs de cette période. Plus largement, il nous fait entrer dans un moment artistique particulier, et permet peut-être de saisir quelque chose des désirs esthétiques qui animent les interprètes et les spectateurs des *Algues* en 1959. En tant qu'œuvre à part entière, il crée enfin une émotion esthétique qui invite à penser le sens que peut prendre ce ballet pour nous aujourd'hui.
- 19 Réinscrits dans leur contexte chorégraphique, la composition du ballet, la répartition des rôles mais aussi certains gestes résonnent d'emblée avec d'autres pièces contemporaines. La structure du ballet s'inscrit globalement dans la continuité de la formule diaghilevienne, à une époque où les Ballets Russes restent une référence majeure : le critique anglais Cyril Beaumont compare ainsi Georges-Émile Guérin à Pétrouchka⁴⁵. Du point de vue chorégraphique, la course éperdue et saccadée de Catherine dans la scène de bal rappelle celle de la Carmen de Petit avant que Don José ne la tue ; les tours en l'air d'une extrême rapidité de Georges-Émile Guérin et du magicien évoquent ceux de Jean Babilée dans *Le Jeune Homme et la Mort* ou de Béjart dans *Symphonie pour un homme seul* ; le motif chorégraphique des amants soulevés par le groupe se trouve également dans plusieurs ballets de cette période. Les personnages fortement typés et genrés (« la coquette », « le magicien⁴⁶ ») sont parfois issus du domaine de la foire ou de celui du conte, ce qui est alors fréquent. D'autres sont plus étonnants, comme le couple d'« érotomanes », dont l'homme est interprété par le danseur de jazz Gene Robinson. Si sa variation témoigne de l'intérêt qu'éprouvent les chorégraphes néo-classiques de cette période pour le jazz, elle gêne aujourd'hui par les stéréotypes racistes qu'elle véhicule, associant au corps noir un érotisme peut-être perçu à l'époque comme « sauvage ». On retrouve ces stéréotypes dans le ballet quasi

contemporain *La Nuit est une sorcière* de Pierre Lacotte, où un domestique noir pousse son maître somnambule, un jeune homme blanc, à tuer son père, sa mère et sa fiancée.

- 20 Par son sujet également, *Les Algues* rencontre certains grands thèmes de préoccupation des années 1950, à l'échelle de la société et du ballet, parmi lesquels la solitude fondamentale de l'homme dans la société moderne. Le mythe d'Orphée, récurrent dans le champ chorégraphique de l'époque, en est un motif emblématique. Les critiques ne manquent d'ailleurs pas de dresser une analogie entre Catherine et Eurydice, hissant *Les Algues* au rang du mythe. Pour le critique et historien Pierre Tugal, l'époque se cherche dans le miroir « pathologique » et « morbide⁴⁷ » que lui tend le ballet, mais le repousse quand celui-ci lui renvoie un reflet trop cru, ce qui serait le cas des *Algues*.
- 21 Bien que tout à fait caractéristique de son époque, il faudrait étudier quelles solutions stylistiques aux tensions esthétiques⁴⁸ dans lesquelles il se trouve pris (réalisme / romantisme, sensualité / raideur mécanique), ce ballet propose. De ce point de vue, *Les Algues* explore des motifs et des partages (beauté / laideur, folie / raison, normal / monstrueux) dont certains apparaissent spécifiquement dans les années 1950, quand d'autres qui traversent l'histoire du ballet prennent, dans ces années encore marquées par la guerre, un sens tout particulier. Selon Louis-Bertrand Castelli, le traitement que le ballet donne de ces thèmes n'est pas subversif, faisant toujours primer la beauté sur la « laideur », comme en témoigne la note d'intention : « c'est un drame beau, extra-romantique que celui de la folie ; ce n'est pas un drame laid malgré son côté physiologique navrant qu'il m'a fallu poétiser⁴⁹. » Ces propos seraient cependant à nuancer, *Les Algues* oscillant constamment entre vision romantique de la folie et détails réalistes. Le choix de représenter un asile psychiatrique est d'ailleurs assez novateur pour l'époque, et évoque fortement la réécriture de *Giselle* que proposera bien plus tard, en 1982, Mats Ek⁵⁰. Une comparaison avec cette pièce, bien que postérieure, s'avère éclairante pour mieux saisir les particularités stylistiques des *Algues* qui peuvent encore aujourd'hui nous étonner et nous toucher. Dans la France des années 1950, ballet à thème, ballet à thèse et ballet abstrait constituent une triade récurrente au sein des discours critiques, et la question du sujet d'un ballet est régulièrement posée : la danse doit-elle exprimer des idées, des émotions, ou elle-même ? Ce problème trouve un écho au niveau du style chorégraphique : le « ballet moderne » opère-t-il un mélange entre danse classique et danse moderne, ou doit-il uniquement expérimenter à partir des ressources expressives propres à la danse classique ? Les débats critiques à ce sujet privilégient la plupart du temps la deuxième solution. Ils montrent combien, plus encore qu'aux États-Unis ou en Allemagne à la même époque, le rapport à la danse moderne est compliqué en France⁵¹. Pour défendre *Les Algues*, il faut alors écrire que :

« le balletomane le plus puriste ne pourrait reprocher à Janine Charrat d'avoir déployé d'autres moyens expressifs que le style académique le plus pur. Pas un seul geste de mime pour raconter cette histoire [...]. Rien que des figures de danse classique⁵². »

- 22 Or cette analyse du style du ballet n'est nullement convaincante. On l'a vu, la chorégraphie des *Algues* manifeste un réel intérêt pour au moins une autre esthétique que la danse classique : le jazz y est présent, à travers la chorégraphie de Gene Robinson ou dans l'exécution de certains gestes, comme les tours vrillés⁵³. Les scènes de groupe qui semblaient déjà chaotiques à Dinah Maggie et Cyril Beaumont, sont aujourd'hui assez désuètes⁵⁴, mais les adages et variations permettent d'appréhender la singularité du style de Janine Charrat. Celle-ci commence la danse enfant chez Jeanne

Ronsay qui enseigne les danses orientales à Paris dans les années 1930. De cette formation, elle garde une approche assez libre du vocabulaire classique, n'hésitant pas à déliter la forme au profit d'une expressivité dramatique (notamment psychologique), ce dont témoigne la photographie de Serge Lido (voir photographie ci-dessus). Cette photographie immortalise l'une des figures les plus classiques du ballet. Néanmoins, la couronne est comme disloquée, les articulations cassées ou relâchées, et le penché sur le côté fait place à l'emprise de la gravité. L'expression du visage témoigne du jeu de Janine Charrat tant admiré par les critiques de l'époque, et perçu comme naturaliste : plus qu'en danseuse, elle semblait interpréter Catherine en comédienne. Ses cheveux lâchés évoquent aussi bien la scène de la folie du ballet romantique *Giselle* que l'élue du *Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski. Quand Mats Ek chorégraphie sa version de *Giselle*, il s'inscrit dans une filiation (notamment à travers sa mère Birgit Cullberg, contemporaine de Janine Charrat) qui a profondément pensé la possibilité d'une fusion entre danse classique et danse expressionniste. Au contraire, Janine Charrat n'a, à ma connaissance, pas véritablement côtoyé la danse moderne avant les années 1980⁵⁵, mais la chorégraphie des *Algues* n'est pas pour autant purement classique. Selon le danseur Adolfo Andrade qui interpréta le rôle de Georges-Émile Guérin aux côtés de Janine Charrat en 1958-1959, cette dernière excellait dans la stylisation de gestes théâtraux et l'invention de mouvements personnels, mais son audace restait inhibée par sa fidélité au vocabulaire classique. Le danseur juge cet attachement au vocabulaire classique délétère, et l'attribue à l'hégémonie de la technique classique alors en vigueur, notamment en France, jugeant qu'« une trop grande abondance d'arabesques, de pirouettes, d'entrechats, doubles tours en l'air et autres cabrioles souvent anachroniques affaiblit l'expression dramatique⁵⁶. »

- 23 S'il n'est pas sûr qu'on puisse interpréter ce mélange comme une tension entre des éléments contradictoires, le style de Janine Charrat, sans se nourrir à la danse moderne, remet pourtant en cause le clivage classique / moderne et interroge la catégorie esthétique « néo-classique ». Elle-même a pensé la question du style, sans y apporter de véritable réponse :

« Devons-nous chercher une voie dans le mélange des styles ? Ou dans leur transposition, leur enrichissement ? Balanchine et Lifar ont réalisé ce miracle d'ajouter un vocabulaire à la Danse sans nuire à la ligne pure. Robbins et Béjart, à l'avant-garde, ont "désarticulé" l'académisme, mais ils l'ont fait avec une telle maîtrise qu'ils ont atteint ce "degré de puissance" qui légitime leur audace ; leurs œuvres barbares ou humoristiques réalisent une unité de mouvements qui crée un style. S'il arrive qu'on "greffe" un style sur un autre, il n'existe pas de formule ; c'est une question de qualité, de métier ou d'inspiration ; la maladresse seule engendre la confusion⁵⁷. »

- 24 Dans le traitement du sujet des *Algues* également, Janine Charrat démontre une audace qui singularise ce ballet au sein de son époque. Alors que les années 1950-1960 affectionnent les personnages féminins fantasmatiques – qu'ils soient cruels ou sublimés⁵⁸ –, l'interprétation de Janine Charrat donne au personnage de Catherine une véritable profondeur psychologique. Le *flashback* central qui raconte comment Catherine est devenue folle, conserve, même en vidéo, toute sa force émotionnelle et son ambiguïté. Dans une scène de bal anachronique (là encore, la *Giselle* de Mats Ek n'est pas loin), Catherine rencontre Georges-Émile Guérin et danse pour la première fois avec un homme. Selon la chorégraphe, « il la violente un peu⁵⁹ », ce qui apparaît comme un euphémisme eu égard à la grande violence de ce pas de deux : l'homme l'embrasse de force, l'étreint jusqu'à la faire ployer à terre, malgré les efforts de la

danseuse pour se débattre. Renversant la figure de femme fatale récurrente à cette époque (que l'on pense au *Rendez-vous manqué* de Roland Petit ou au *Teck* de Maurice Béjart), Janine Charrat montre sur scène ce que l'on peut interpréter comme un viol (ou une tentative de viol) qui rend folle Catherine, mais l'attache aussi à Georges-Émile Guérin.

- 25 Ses ambiguïtés qui laissent une large part à l'interprétation du spectateur et au jeu du danseur, comme sa capacité à dépasser les catégories instituées, font des *Algues* une œuvre qui aujourd'hui encore intrigue et soulève de nombreux questionnements. Le quasi-oubli de ce ballet pendant plusieurs décennies permet sa redécouverte avec d'autant plus d'étonnement que les traces et archives donnent à voir combien il a pu être novateur en son temps et ouvrent de nouvelles perspectives quant à de possibles croisements des temporalités dans l'histoire de la danse.

Chef-d'œuvre et oubli dans le ballet

- 26 Dans son dernier ouvrage, Isabelle Launay interroge l'évolution des « régime[s] de l'œuvre⁶⁰ » dans le « système balletique⁶¹ » : comment, dans l'histoire de cet art « traditionnel » qu'est le ballet, la notion d'œuvre s'est-elle transformée ? Son travail met notamment en lumière les impensés du rapport des « classiques » à leur histoire et les ambiguïtés dont le concept de « répertoire » est porteur. Ainsi, par exemple à l'Opéra de Paris,

« si l'on "inscrit" un ballet au répertoire, on ne sait jamais quand il en "sort". Le mouvement de son oubli se voit ainsi effacé, comme est refoulée sa mouvance essentielle, sous la notion d'œuvre, autant que sa présence discontinue⁶². »

L'oubli et la « mouvance » font donc pleinement partie de l'histoire du ballet (voire de l'histoire de la danse) et travaillent en sourdine la notion d'œuvre, bien que celle-ci indique aussi une aspiration à la stabilisation⁶³. D'où l'enjeu majeur des reprises, notamment quand le fil de la transmission orale, sur lequel repose le mythe de la persistance des œuvres, est rompu : pourquoi et comment se pencher sur une œuvre « oubliée » ? Dans le documentaire *Janine Charrat. L'Instinct de la danse*, le critique Gérard Mannoni défend qu'un peu « dépoussiéré », *Les Algues* aurait toute sa place au répertoire de l'Opéra de Paris. S'il est difficile de savoir ce que recouvrirait une tentative pour « dépoussiérer » ce ballet, on pourrait imaginer un jour qu'un projet chorégraphique apporte sa propre réponse à ces questions : « pourquoi et comment remonter ce ballet aujourd'hui ? », « que faire des traces qui nous restent des *Algues*, comment résonnent-elles aujourd'hui et quels désirs de danse viennent-elles nourrir ? » ou encore « qu'est-ce que danser un "chef-d'œuvre oublié", investi d'une aura particulière ? ».

- 27 *Les Algues* permet d'envisager toutes ces réflexions et invite, enfin, à se demander en quoi la notion de chef-d'œuvre n'est pas tout à fait réductible à celle de l'œuvre. Les deux notions ont comme point commun de prendre un sens tout à fait spécifique en danse, bien qu'on puisse tisser quelques liens avec les autres arts⁶⁴. Elles sont toutes les deux animées par une tension interne entre stabilité et labilité : ainsi, certains danseurs classiques avec lesquels je me suis entretenue parlaient volontiers de ballets des années 1950 comme de chefs-d'œuvre inégalés, mais, confrontés à leurs traces (photographies ou films), ils soulignaient surtout les « imperfections » techniques des interprètes de l'époque et étaient d'avis qu'il ne fallait pas montrer ces traces à de jeunes danseurs. On

l'a vu, le terme « chef-d'œuvre » a une dimension rhétorique et idéologique importante. Mais il est aussi vecteur de désir pour l'historien de la danse, dans un contexte où l'histoire (esthétique) du ballet classique au XX^e siècle a encore été très peu faite et reste, pour certaines périodes, confiée à un récit plus ou moins hagiographique. Sans reconstruire une histoire de la danse comme histoire des chefs-d'œuvre et des « étoiles de la danse », il pourrait être néanmoins intéressant de se demander pourquoi certaines œuvres ont été hissées au rang de chef-d'œuvre, comme l'a fait Roland Huesca au sujet des Ballets Russes⁶⁵. Cette notion renseigne sur les goûts et les catégories d'une époque, en même temps qu'elle permet de porter un regard critique sur la manière dont s'est écrite l'histoire du ballet. Enfin, elle peut, dans le cas d'une œuvre comme *Les Algues*, cristalliser de manière particulièrement aiguë les tensions propres à un moment esthétique et attirer l'attention sur des singularités stylistiques qui interrogent les catégories avec lesquelles nous pensons l'histoire de la danse.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRADE Adolfo, *Pour une danse enfin libérée*, Paris, Robert Laffont, 1988.
- BASSELIER Laetitia, « Le “sens total et viril de la composition” d’une “Antigone de la danse” : métaphores critiques autour de Janine Charrat (1942-1970) », *Actes de la Journée « Interroger le genre à travers la perspective historique » de l'Atelier des doctorants du CND*, Pantin, Centre national de la danse, à paraître.
- ELIOT Karen, *Albion's Dance, British Ballet during the Second World War*, New York, Oxford University Press, 2016.
- GADAN-PAMARD Francis et MAILLARD Robert (dir.), *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris, Fernand Hazan, 1957.
- GEENENS Raf, *Les Noces : à mi-chemin entre l'abstraction et l'expression. Une analyse de la chorégraphie*, Mémoire de Master 2, sous la direction d'Isabelle Ginot et d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2004.
- GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle* [1995], Paris, Larousse, 2002.
- GOETZ Olivier et HUESCA Roland, *Chefs-d'œuvre ! / ? Essais*, Paris, Jean-Michel Place, 2013.
- HUESCA Roland, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets Russes*, Paris, Hermann, 2001.
- HUMBERT Michel, *Janine Charrat. Antigone de la danse*, Paris, Éditions d'Art H. Piazza, 1970.
- LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017.
- LIDOVA Irène, *Ma vie avec la danse*, Paris, Plume, 1992.
- LOBET Marcel, *Le Ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*, Bruxelles, Paris ; Ad. Goemaere, Librairie théâtrale, 1958.
- LOBET Marcel, *Dix années de ballets à la télévision belge*, Bruxelles, Les Cahiers RTB, 1963.

MÜLLER Hedwig, STABEL Ralf et STÖCKEMANN Patricia, *Krokodil im Schwanensee : Tanz in Deutschland seit 1945*, Frankfurt am Main, Berlin ; Anabas, Akademie der Künste, 2003.

PAPIN Mélanie, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2017.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

REISS-STANCIU Françoise, *Sur la pointe des pieds : annales chorégraphiques*, Paris, Lieutier, 1953.

RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France 1957-1984). Une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2015.

SOURIAU Étienne et SOURIAU Anne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Documents audiovisuels :

CHARRAT Janine et DAVID Anne-Lise, *Mémoires du siècle – Janine Charrat, Antigone de la danse*, entretien France Culture, première diffusion le 9 septembre 1997 [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/memoires-du-siecle-janine-charrat-antigone-de-la-danse-1ere>, page consultée le 15 septembre 2018.

GEVREY André, *Les Algues*, RTB, 1959, film de danse, 58 minutes.

RIOLON Luc et SEDDOH Rachel, *Janine Charrat. L'Instinct de la danse*, Les Films Pénélope / ARTE France / TSR, 2001, documentaire, 54 minutes [en ligne], <https://vimeo.com/33685899>, page consultée le 15 septembre 2018.

Revues et fonds d'archives :

Toute la danse (année 1953), dir.-gérant Albert Combe, réd. en chef Jean Silvant, Paris, SECTI, 1953.

Archives Janine Charrat, Musée d'Histoire Locale de Rueil-Malmaison, caisse 27-34 et recueils chronologiques d'articles de presse.

Archives Pierre Tugal, Centre national de la danse de Pantin, 2 14 TUG 145.

NOTES

1. TASSARD Maurice, « *Les Algues* : Georges (Milenko Banovitch) ne sauvera pas Catherine (Janine Charrat) », *Le Parisien*, 21 mars 1960. Archives Janine Charrat, Musée d'Histoire locale de Rueil-Malmaison, caisse JC 27-JC 34.
2. LOBET Marcel, *Le Ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*, Bruxelles, Ad. Goemaere ; Paris, Librairie théâtrale, 1958, p. 65.
3. GEVREY André, *Les Algues*, Radio-télévision belge, 1959, film de danse, 58 minutes.
4. Louis-Bertrand Castelli est notamment connu pour avoir produit la comédie musicale *Hair*. Il joua également un rôle important dans le ballet parisien des années 1950, en tant que scénographe et auteur de livrets de ballet.
5. GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle* [1995], Paris, Larousse, 2002, p. 52.
6. POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 288.

7. *Jeu de cartes* a été repris en 1989 à l'Opéra de Turin et à l'Opéra d'Avignon, et en 2003 par l'École de danse de l'Opéra national de Paris.
8. Document consultable sur Gallica [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53140502h/f1.item.r=Janine%20Charrat>, page consultée le 14 juillet 2019.
9. POUILLAUDE Frédéric, *op. cit.*, p. 288.
10. *Ibid.*, p. 293.
11. GEVREY André, *op. cit.*, consultable au Centre national de la danse ou aux Archives Charrat (Musée d'Histoire locale de Rueil-Malmaison).
12. POUILLAUDE Frédéric, *op. cit.*, p. 288.
13. Ballet chorégraphié sur un argument de Louis-Bertrand Castelli qui signe également les costumes et les décors, sur une musique du compositeur de cinéma Guy Bernard.
14. HUMBERT Michel, *Janine Charrat : Antigone de la danse*, Paris, Éditions d'Art H. Piazza, 1970, p. 100. Sur le contexte du ballet en Angleterre pendant la guerre et les premières années d'après-guerre, en particulier sur l'influence de critiques de danse comme Cyril W. Beaumont, voir ELIOT Karen, *Albion's Dance, British Ballet during the Second World War*, New York, Oxford University Press, 2016.
15. DE SOTO Olga, *Histoire (s)*, création au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles le 14 mai 2004.
16. Dans le cadre de ma thèse, je me suis entretenue avec quelques danseurs ayant interprété *Les Algues* ou dansé avec Janine Charrat, en particulier avec Adolfo Andrade et Martine Harmel. Ces entretiens sont notamment éclairants sur la manière dont Janine Charrat chorégraphiait, en assumant de grandes libertés avec le vocabulaire classique.
17. HUMBERT Michel, *Janine Charrat : Antigone de la danse*, *op. cit.*, p. 40.
18. LOBET Marcel, *op. cit.*, p. 65. On pourrait interroger l'analogie faite par cette citation entre chefs-d'œuvre chorégraphiques et chefs-d'œuvre de la littérature.
19. La (re)création de ballets pour la télévision dans les décennies 1950-1960 témoigne d'une volonté de démocratisation du ballet.
20. LOBET Marcel, *Dix années de ballets à la télévision belge*, Bruxelles, Les Cahiers RTB, 1963, p. 15. Le « téléballet » fait alors l'objet de nombreux débats esthétiques et techniques, liés à une volonté de popularisation du ballet.
21. LOBET Marcel, *Le Ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*, *op. cit.*, p. 67.
22. GADAN-PAMARD Francis et MAILLARD Robert (dir.), *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris, Fernand Hazan, 1957, p. 2.
23. Par exemple concernant le réglage du volume sonore de la musique.
24. BOURGEOIS Jacques, « À la reprise de Monte-Carlo, *Les Algues* (par Jeanine Charrat) s'affirment comme un des meilleurs ballets de l'école moderne », *Arts*, 7 janvier 1959. Archives Charrat, caisse JC 27-JC 34.
25. Ces dénominations sont employées aussi bien pour désigner les œuvres de chorégraphes que nous nommons aujourd'hui néo-classiques que celles des danseurs modernes. Notons qu'à cette époque, la technique classique occupe une position dominante, voire hégémonique en France. Voir à ce sujet : PAPIN Mélanie, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2017.
26. LOBET Marcel, *Dix années de ballets à la télévision belge*, *op. cit.*, p. 41.
27. LOBET Marcel, *Le Ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*, *op. cit.*, p. 68.
28. LOBET Marcel, *Dix années de ballets à la télévision belge*, *op. cit.*, p. 39.
29. BOURGEOIS Jacques, *art. cit.*
30. CHARRAT Janine et DAVID Anne-Lise, *Mémoires du siècle – Janine Charrat, Antigone de la danse*, entretien France Culture, première diffusion le 9 septembre 1997. D'un point de vue esthétique, il serait d'ailleurs intéressant de comparer les ballets de Janine Charrat au *Tanztheater* de Pina Bausch.

31. LOBET Marcel, *Dix années de ballets à la télévision belge*, op. cit., p. 36.
32. GOLEA Antoine, « Janine Charrat entrevue », *Carrefour*, 2 janvier 1957. Archives Charrat, recueils chronologiques d'articles de presse.
33. MÜLLER Hedwig, STABEL Ralf et STÖCKEMANN Patricia, *Krokodil im Schwanensee : Tanz in Deutschland seit 1945*, Frankfurt am Main, Berlin ; Anabas, Akademie der Künste, 2003.
34. HUMBERT Michel, op. cit., p. 29.
35. REISS-STANCIU Françoise, *Sur la pointe des pieds : annales chorégraphiques*, Paris, Lieutier, 1953, p. 101. Sur l'histoire du droit d'auteur en danse, voir SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2015. Sur l'appareil discursif qui s'élabore autour de Janine Charrat en tant que femme chorégraphe de ballet, voir mon article à paraître dans les actes de la journée d'études « Interroger le genre à travers la perspective historique » de l'Atelier des doctorants du CND, « Le "sens total et viril de la composition" d'une "Antigone de la danse" : métaphores critiques autour de Janine Charrat (1942-1970) ».
36. Sur le lien très fort qui peut exister entre mémoire de l'œuvre et mémoire de ses interprètes, voir LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017, pp. 109-112.
37. GADAN-PAMARD Francis et MAILLARD Robert (dir.), op. cit., p. 2.
38. Ballerine romantique, Emma Livry (1842-1863) mourut après que son costume eut pris feu lors d'une répétition.
39. Sur l'importance du lien entre histoire et légende dans le ballet classique, voir LAUNAY Isabelle, op. cit., p. 135.
40. Archives Charrat, caisse 27-34.
41. Des lettres conservées aux Archives Charrat témoignent par exemple de demandes d'hommage à ses ballets auprès de l'Opéra de Paris dans les années 2000. Archives Charrat, caisse JC 27-JC 34.
42. Un travail approfondi reste à mener sur les rapports de Janine Charrat aux institutions, tout au long de sa carrière. Pour quelles raisons sa carrière diffère-t-elle radicalement de celles d'un Roland Petit et d'un Maurice Béjart, mais aussi d'une Françoise Adret, qui a pu diriger le Ballet de l'Opéra d'Amsterdam puis le Ballet-Théâtre contemporain ? Quels choix (et éventuels empêchements) relevaient des théâtres, des opéras, ou du ministère de la Culture ? Quelle part y a pris la chorégraphe elle-même, par exemple en refusant de s'installer au Théâtre Royal de la Monnaie ? Le documentaire *Janine Charrat, l'instinct de la danse* soulève ces questions.
43. HUMBERT Michel, op. cit., p. 41.
44. Je mène une analyse esthétique plus approfondie des *Algues* dans ma thèse en cours de rédaction, *De l'essence aux sens de la danse classique. Le cas du "ballet moderne" à Paris (1945-1965), enjeux philosophiques*.
45. BEAUMONT Cyril, « *New Ballet : Les Algues* », (journal inconnu, date inconnue : 1954 ?). Archives Charrat, caisse JC27-JC34.
46. Les noms des personnages sont inscrits dans les programmes et au générique du film d'André Gevrey.
47. Archives Pierre Tugal, Centre national de la danse de Pantin, 2 14 TUG 145. Pierre Tugal emploie ces termes en un sens esthétique et non moral.
48. Sur une telle méthode de comparaison des discours et du sensible, voir GEENENS Raf, *Les Noces : à mi-chemin entre l'abstraction et l'expression. Une analyse de la chorégraphie*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction d'Isabelle Ginot et d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2004.
49. REISS-STANCIU Françoise, op. cit., p. 99.
50. Il serait également intéressant de placer le ballet en regard de productions étrangères qui lui sont contemporaines et abordent des sujets voisins, mais qui ont continué à être dansées, comme

Pillar of Fire d'Antony Tudor, *La Somnambule* de George Balanchine ou *Fall River Legend* d'Agnes de Mille.

51. Sur une analyse du rapport entre danse classique et danse moderne dans la France des années 1950, voir PAPIN Mélanie, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France*. *op.cit.*

52. BOURGEOIS Jacques, *art. cit.*

53. On peut aussi constater l'influence du flamenco alors en vogue à Paris.

54. Car faisant largement appel à des gestes pantomimiques et ne structurant pas clairement l'espace (ce qu'accentue peut-être cependant la vidéo).

55. En 1979, elle est nommée conseillère pour la danse au Centre Georges Pompidou et s'intéresse alors beaucoup aux chorégraphes de la « jeune danse française ».

56. ANDRADE Adolfo, *Pour une danse enfin libérée*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 120.

57. HUMBERT Michel, *op. cit.*, p. 53.

58. Cf. PAPIN Mélanie, *op. cit.*, pp. 71-72.

59. RIOLON Luc et SEDDOH Rachel, *Janine Charrat. L'Instinct de la Danse*, Les Films Pénélope / ARTE France / TSR, 2001, documentaire, 54 minutes.

60. LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 54.

61. *Ibid.*, p. 32.

62. *Ibid.*, p. 98.

63. *Ibid.*, p. 135.

64. Dans son ouvrage, Isabelle Launay se réfère ainsi aux ouvrages sur la littérature de la philosophe Judith Schlanger. Il serait intéressant d'interroger les mêmes fluctuations historiques et éventuels changements de paradigme sur la notion de chef-d'œuvre en danse.

65. HUESCA Roland, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets Russes*, Paris, Hermann, 2001.

RÉSUMÉS

En 1953, Janine Charrat chorégraphie *Les Algues* au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Malgré la polémique suscitée à sa création, la pièce est rapidement qualifiée de « chef-d'œuvre » par une partie de la critique. Photographié et filmé à plusieurs reprises, ce ballet a en outre laissé de nombreuses traces. Cependant, que reste-t-il d'un ballet qui n'est plus dansé depuis des décennies ? Peut-on le qualifier de « ballet perdu » ou « oublié » ? En s'appuyant sur différentes traces qu'il nous reste des *Algues*, cet article interroge les raisons de l'instauration de ce ballet en chef-d'œuvre, mais aussi celles de son oubli, et propose de l'appréhender comme un « chef-d'œuvre oublié ».

In 1953 Janine Charrat choreographs *Les Algues* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Despite the controversy about its première, this ballet is quickly described as a « masterwork » by some critics. Because it was photographed and filmed several times, *Les Algues* left many records. But what remains from a ballet which has not been danced for decades? Shall we consider it as a « lost » or « forgotten » ballet? From different remaining records of this ballet, this essay questions why it was established as a masterwork, but also why it was forgotten. *Les Algues* is understood as a « forgotten masterpiece ».

INDEX

Mots-clés : Algues (Les), ballet, Charrat (Janine), néo-classique, Paris

Keywords : Algues (Les), ballet, Charrat (Janine), neo-classicism, Paris

AUTEUR

LAETITIA BASSELIER

Laetitia Basselier est agrégée de philosophie et prépare un doctorat en philosophie et danse à l'Université de Lille, sous la co-direction d'Anne Boissière et de Roland Huesca (Université de Lorraine). Sa thèse porte sur le ballet classique et néo-classique à Paris dans les années 1950, et interroge à partir de ce contexte l'entrelacement des discours et du sensible dans l'histoire du ballet ainsi que la construction de la danse classique en objet philosophique. Dans le cadre de son doctorat, elle enseigne au département Arts/danse de l'Université de Lille. Avec d'autres chercheuses, elle travaille sur les notions de « danse classique » et « néo-classique » au XX^e siècle. Elle pratique la danse classique et le théâtre.