Recherches en danse

3 | 2015

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

---

Dans les pas de Mariquita

Entretien

Thierry Malandain et Hélène Marquié

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/922>

DOI : 10.4000/danse.922

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Thierry Malandain et Hélène Marquié, « Dans les pas de Mariquita », *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/922> ; DOI : 10.4000/danse.922

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Dans les pas de Mariquita

Entretien

Thierry Malandain et Hélène Marquié

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) ».

À Mademoiselle Mariquita
Ah ! Mignonne, et si touchante !
Front qui rêve, voix qui chante !
Longs regards d'amour noyés...
Sœur des Péris ou des anges,
Tu ne touches à nos fanges
Que de la pointe des pieds !
Et nos craintes sont profondes
De te voir, vers d'autres mondes,
T'élancer d'un bond vainqueur.
Mariquita l'étrangère !
Mariquita la légère
Qui n'a de poids que ton cœur.

Louis Bouilhet (1822-1869)

Poème paru dans *La Cloche d'Argent*, le 7 octobre
1883.

NATACHA TROUHANOVA, MARIQUITA, MARTHE LENCLUD, RÉGINA BADET, PHOTO AUGUSTE BERT, 1911. CARTE POSTALE.

COLLECTION THIERRY MALANDAIN.

- 1 Mariquita fut sans doute la plus célèbre maîtresse de ballet de la Belle Époque. Elle serait née à Alger en 1841 et, toute sa vie, elle laissera planer sur sa jeunesse une aura mystérieuse et exotique, entretenant le mythe d'une enfance passée à danser dans les rues d'Alger et d'un talent inné résultant de ses origines lointaines. Elle débute de façon précoce aux Funambules, puis est engagée au théâtre des Bouffes-Parisiens et entame une belle carrière de danseuse dans les théâtres parisiens. Elle danse comme étoile au théâtre des Variétés, à Madrid, au théâtre de la Porte Saint-Martin dont elle épouse le directeur, Marc Fournier, et dans divers lieux, avant d'être engagée en 1871 comme maîtresse de ballet aux Folies Bergère, ce qui ne l'empêche pas de continuer à travailler dans d'autres théâtres, à Paris ou en province : Châtelet, Gaîté, Bouffes-Parisiens, Variétés, Porte Saint-Martin, au Lyceum de Londres, au théâtre Lafayette de Rouen, au Skating de la rue Blanche, etc. En 1898, Mariquita est engagée comme maîtresse de ballet par Albert Carré à l'Opéra-Comique, où elle demeurera de 1898 à 1920, pendant vingt-deux ans, tout en conservant la direction du corps de ballet des Folies Bergère, où elle continua à créer des ballets et divertissements. Elle fut nommée à la direction chorégraphique du Palais de la Danse à l'Exposition universelle de 1900. Elle fit ses adieux le 16 avril 1920 à l'Opéra-Comique, et mourut en 1922.

HÉLÈNE MARQUIÉ : Comment tout cela a-t-il commencé ? À quelle occasion as-tu « rencontré » Mariquita ? Comment te sont venus le goût de la recherche et celui de l'écriture ?

Thierry Malandain : Nos rencontres influent-elles sur notre destinée ? De toute évidence, il y a des dates, des événements et des lieux où le sort bifurque. Rétrospectivement, c'est en 1988, à l'occasion du festival de Vaison-la-Romaine que j'ai été amené à croiser Mariquita (1841-1922) pour la première fois. À l'époque, on m'avait chargé de régler les parties dansantes de *Cendrillon*¹, un opéra de Jules Massenet, dont elle assura la création à l'Opéra-Comique en 1899. Mais, débutant la chorégraphie et

visant l'avenir plutôt que le passé, je ne pris pas en considération son nom qui figurait en petites lettres sur la partition. Le destin se fait parfois connaître en silence.

Pour l'anecdote, en 1899, Jules Massenet, né à Montaud (aujourd'hui un quartier de la ville de Saint-Étienne) offrira à « la plus artiste de toutes les maitresses de ballet² » la réduction pour piano de son œuvre ainsi dédiée : « De chère reconnaissance, à vous, Madame Mariquita, qui avez ajouté à tous vos succès celui du ballet de *Cendrillon*. » Sans pouvoir expliquer le pourquoi du comment, cette partition se retrouvera en vente en 2012 dans une brocante proche de Biarritz. Elle m'échappera à la suite d'épisodes rocambolesques pour revenir à Jean-Christophe Branger, maître de conférences au département de musicologie de l'université de Saint-Étienne, et aujourd'hui l'un des spécialistes du compositeur. Sachant que *Cendrillon* était coproduit en 1988 par l'Opéra-Théâtre de Saint-Etienne et qu'ensuite, son directeur, Jean-Louis Pichon, proposa à la compagnie de s'y installer, on avouera que les voies du destin sont parfois mystérieuses.

À Saint-Étienne, il me sera permis de reprendre d'autres titres de Jules Massenet, à l'exemple de *Cigale*³ en 2003. Encore une fois, sur la partition de ce ballet créé cent ans plus tôt à l'Opéra-Comique figurait le nom de Mariquita. Entre temps, convaincu que la reprise d'une œuvre appelle à se documenter sur les circonstances de sa création et sur ses auteurs, j'entrepris de consulter divers ouvrages traitant de l'histoire de la danse. Mais tous passant le plus hâtivement possible sur l'entre-deux siècles où « l'inépuisable donneuse de rêves⁴ » s'illustra et résumant au déclin cette période de notre histoire pour mieux se souvenir des Ballets russes, je n'apprendrai rien sur celle que Louis Delluc désigna comme le « Fokine français⁵ ». C'est dans une librairie new-yorkaise en ouvrant *Legacies of twentieth-century dance* de Lynn Garafola, au chapitre des femmes chorégraphes, que mon intérêt du moment sera satisfait⁶. Il deviendra par la suite une passion que l'on dit ordinaire, m'amenant au fur et à mesure de mes recherches à réaliser que la privation de mémoire dont Mariquita faisait l'objet touchait d'autres figures de la création chorégraphique. En la circonstance, après Mariquita consciente « qu'au théâtre, on est si vite oublié...⁷ », je citerai Adelina Gedda, Rita Paturello, Antonine Meunier, Joseph Hansen, Charles Holtzer et Georges Saracco, puisque ces chorégraphes firent les beaux soirs de Biarritz.

C'est en effet à Biarritz, de concert avec ma nomination à la tête du Centre chorégraphique national en 1998, que le goût de la recherche et de l'écriture m'est venu. Car outre le spectacle originel des vagues océanes dansant jusqu'à l'horizon, je découvris que la ville avait longtemps été un « grand bal ». Pour commencer, on ne peut parler de la danse au Pays basque sans citer Voltaire évoquant : « ces peuples qui demeurent, ou plutôt qui sautent au pied des Pyrénées, et qu'on appelle Vasques ou Vascons⁸ ». Effectivement, les Basques ont le diable au corps pour la danse. Et, bien avant que l'auteur de *Candide* ne le note, pensant déjà que tout se passe à Paris, le Maréchal de Bassompierre, écrivait de Ciboure en 1621 : « ceux de Saint Jean de Lus danserent un ballet devant moy, quy pour des Basques estoit aussy beau qu'il pouvoit estre⁹. »

Comme si la nature n'avait pas fait assez pour ce coin de terre privilégié, grâce à l'impératrice Eugénie, tombée enfant sous le charme de Biarritz, dès 1854, l'ancien village de pêcheurs de baleines devint une villégiature impériale. Une station balnéaire des plus huppées, fréquentée par le gotha européen des têtes couronnées et le Tout-

Paris mondain et artistique. C'est ainsi que Pedro Gailhard, conseiller municipal de Biarritz, dont le long règne à l'Opéra de Paris fut préjudiciable à la danse, élaborera ses saisons artistiques à « Gailhard plage », tout comme Pierre-Barthelemy Gheusi, patron de Mariquita à l'Opéra-Comique durant la Grande Guerre. Du Second Empire aux années 1960, illustrées par le faste des Ballets du Marquis de Cuevas, les plus grands noms de la danse ainsi que ceux qui ne disent plus rien à personne choisiront Biarritz pour s'y reposer ou s'y produire. Réalisant cela, porté par le désir de témoigner, mais aussi dans le but d'étoffer le magazine d'information du centre chorégraphique national, depuis une quinzaine d'années, je m'attelle à tirer de l'ombre ce passé dansant.

HÉLÈNE MARQUIÉ : Pourquoi un chorégraphe contemporain comme toi éprouve-t-il le désir, le besoin, de faire des recherches sur l'histoire ? D'aller véritablement à la rencontre d'artistes du passé comme Mariquita ?

Thierry Malandain : Au fond, dès le début de ma carrière de danseur, la mémoire de la danse fut un sujet d'intérêt ; à ce titre la galerie-librairie *La Danse* que tenait Gilberte Cournand rue de Beaune était un rendez-vous obligé lorsque je passais par Paris. À chaque visite, la prêtresse des lieux me montrait des merveilles ; m'inclinant presque sous sa bénédiction, je repartais avec deux, trois livres, hélas, courants et bon marché. Pour la petite histoire, et éventuellement pour faire sourire, jusqu'à ce que je quitte le Ballet Théâtre Français de Nancy en 1986 pour fonder notre compagnie, Gilberte Cournand me disait toujours : « Jeune homme vous finirez au Ministère ! » Ma charge sera la chorégraphie et ce ne fut pas une sinécure.

Pour tout dire en peu de mots, au cours des années quatre-vingts qui marquèrent un tournant dans l'histoire de la danse en France, le désir de faire table rase du passé, notamment de la danse « classique », marqué du sceau de l'élitisme et d'autres péchés, gagna une génération d'auteurs assoiffés de nouveautés nourrissant l'illusion d'une création ex-nihilo. Après des décennies d'attente et de mauvais traitements, il était légitime d'encourager cette danse foisonnante et inventive qu'on appellera la « nouvelle danse française ». Mais à plus d'un titre, elle deviendra une nouvelle religion avec ses prophètes et ses plus zélés défenseurs. Mis en quarantaine pour cristalliser ce qui était honni et tenir malgré moi le flambeau du « néoclassique », c'est « avec des pieds de danseur enragé » pour parler comme Friedrich Nietzsche¹⁰ que j'essaierai de trouver ma propre voie. Cependant, en accord avec ce mot cher à Alphonse Karr : « on n'invente qu'avec le souvenir¹¹ », plutôt que d'arracher les racines d'une généalogie dansante dont la hauteur me dépassait, ignorant presque tout de cet héritage qui coulait seulement dans mes jambes, afin de savoir d'où je venais, mon premier geste fut de me replonger dans les livres. Mais, le fait que l'Opéra de Saint-Étienne m'offre l'opportunité de reprendre des œuvres du répertoire activa également ce besoin d'aller à la rencontre de l'histoire. Comme je l'ai dit plus haut, tout commença avec *Cigale* en 2003. Jusque-là, j'avais mis en scène des ballets connus, donc bien documentés. De la même manière mes recherches à Biarritz s'étaient fixées sur des personnalités incontournables : Isadora Duncan, Loïe Fuller, Serge Lifar, Bronislava Nijinska et d'autres. S'agissant de *Cigale*, il n'existait rien à ma portée. L'ouvrage de Lynn Garafola fut une révélation, et au-delà des quelques lignes liées à Mariquita, il me permit de réaliser qu'il y avait une histoire officielle, sélective, menteuse et paresseuse. Sans avoir la prétention de me hisser au rang des historiens, c'est alors que je décidai de me dédier à « Quita ». En chemin, la lecture tardive d'*Écrire pour la danse* d'Hélène Laplace-Claverie fut si je puis dire un encouragement¹².

HÉLÈNE MARQUIÉ : Quels sont les points qui te paraissent importants pour l'histoire de la danse (et enrichir l'histoire tout court) dans le parcours de Mariquita ?

Thierry Malandain : Mariquita, dont « le goût parfait rénova l'art du ballet¹³ » fut, selon Pierre-Barthélémy Gheusi : « le modèle des créateurs de la danse. Variée à l'infini, classique et neuve tout à la fois ce qui n'est pas aussi contradictoire que le croient beaucoup de critiques eux-mêmes, sa technique féconde savait exprimer tous les sentiments et trouver les rythmes exacts de la vie¹⁴ ». Louis Schneider, observe encore « qu'elle savait, pour ainsi dire instinctivement, emmener le spectateur en pleine poésie de la danse, dans ces régions suaves de la volupté et de la tendresse qui enthousiasment les sens et ravissent l'imagination¹⁵ ». Sans nous appesantir sur les plus flatteuses louanges à son talent, Auguste Germain écrit par exemple : « Les ballets réglés par la géniale Mariquita sont divins¹⁶ ». Ce qu'il me semble falloir déduire des commentaires, c'est qu'en sachant « allier la grâce du ballet classique et la plastique du ballet moderne¹⁷ », Mariquita dont le catalogue compte plus de deux cent quatre-vingts titres, réalisa bien avant les Ballets russes la définition de la danse néoclassique. Seulement, elle le fit sans bruit, préférant s'en tenir à ce vieux proverbe : « À bon vin point d'enseigne ».

Mais si « elle savait, comme personne, dessiner la ligne musicale d'une danse et donner au personnage qu'elle voulait faire interpréter, une expression de vérité jusque-là encore inconnue et l'on peut dire qu'elle fut la première à comprendre que la danse est l'harmonie du mouvement¹⁸ » renchérit Robert Quinault, premier danseur à l'Opéra-Comique dès 1910, fut-elle pour autant « une maîtresse de ballet unique » comme le note Georges Ricou qui assure qu'elle « éleva la danse de Ballet à la hauteur de l'art le plus élevant et le plus complet¹⁹ » ? Non, Louise Stichel, Adelina Gedda, Georges Saracco et d'autres, concilièrent aussi le respect des traditions à la nouveauté.

Iphigénie en Aulide, photo Paul Boyer, 1907, *L'Illustration*, n° 3385, 11 janvier 1908.

COLLECTION THIERRY MALANDAIN.

Les documents iconographiques n'encombre pas les étagères, mais l'on sait par exemple qu'attentive à l'esprit de vérité, Mariquita usa peu du traditionnel tutu qu'elle appelait le « fromage blanc » : « l'arrivée, au milieu d'une scène champêtre d'une danseuse étoile en tutu m'a toujours semblé grotesque²⁰. » Ainsi, en 1880 dans le « ballet du chic » des *Parfums de Paris*²¹, « un ballet en costumes modernes²² », précise Arnold

Mortier, habillée par Draner toute la troupe portera des vêtements de ville, tandis qu'en 1907, dans *Iphigénie en Aulide*²³ joué à l'Opéra-Comique, cinq ans avant *l'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski, parmi des drapés tirés des vases grecs, quelques danseuses évolueront de profil en collants académiques noirs dessinés par Marcel Mültzer.

Odette Valéry, *Les Grandes courtisanes*, photo Reutlinger, 1899. Carte postale.

COLLECTION THIERRY MALANDAIN.

Si l'on considère un cliché représentant Odette Valéry, qui créa le rôle de Vénus dans *Les Grandes courtisanes*²⁴ aux Folies Bergère en 1899, la position en « décalé » n'est pas très éloignée des poses vues chez Georges Balanchine ou Serge Lifar.

À la fin du XIX^e siècle, la chorégraphie n'était pas exclusivement une affaire d'homme – à ce sujet, la danseuse Yetta Rianza précise : « Le travail de Mme Mariquita est un art féminin, c'est une pantomime expressive où chaque pas, chaque geste doit exprimer le ton, la nuance musicale. Quelle fée ! Quelle magicienne, et comme je voudrais toujours travailler avec elle²⁵ ! » Cependant, la réussite de « la petite arabe [...] sacrée parisienne²⁶ » que le critique d'art Joseph Uzanne, croyant à l'efficacité d'une publicité originale baptisa : « la Terpsichore africaine²⁷ » surprend. Née en Algérie à une époque où le sabre était partout, « lâchée dans la vie sans famille, sans ressources, sans appui²⁸ », sans doute Mariquita serait-elle de nos jours vantée comme une icône de l'intégration réussie, puisqu'après avoir débuté à cinq ans dans un café-chantant d'Alger, elle gravit les échelons de la renommée pour se voir confier la direction de la danse à l'Opéra-Comique en 1898.

Passée dès 1847 par les Funambules, les Bouffes-Parisiens, les Variétés, le Real de Madrid, le Cirque Impérial, la Porte Saint-Martin, le Châtelet..., le demi-caractère était son lot et selon Édouard Espinosa (1871-1950), danseur et maître de ballet, elle était avec Léontine Beugrand, Henriette Dor et Julia Subra « une des plus remarquables

étoiles françaises²⁹ ». Mais, peut-être Édouard Espinosa n'est-il pas objectif, puisque son père, Léon Espinosa (1825-1903), danseur et chorégraphe réputé, fut l'un des partenaires de Mariquita sous le Second Empire. Il n'en demeure pas moins vrai que les journaux ont maintes fois enregistré ses succès et célébré « la brune fille aux pieds légers³⁰ » dont Antoine Paul dit « l'Aérien » fut le maître.

HÉLÈNE MARQUIÉ : Comment expliques-tu l'effacement dont sa personne et son travail ont fait l'objet par les historien-ne-s de la danse ?

Thierry Malandain : Comme l'éphémère qui pour vivre et aimer n'a qu'un seul jour, on sait que le destin de la danse est de succomber dans l'instant qui l'a vu naître, d'où l'importance de l'écriture, sans parler de l'autorité qu'elle confère. De même qu'elle exprima la volonté formelle qu'aucun discours ne soit prononcé à ses obsèques, Mariquita dont la réputation était solidement établie, mais qui avait la publicité en horreur, s'est toujours refusée à philosopher sur son art et à consigner ses souvenirs. Et Cléo de Mérode d'assurer que, si elle les avait écrites : « nous posséderions un document très curieux sur quelques soixante-dix ans d'histoire théâtrale³¹ », tandis que *Les Annales politiques et littéraires* révèlent que « Jules Janin avait entrepris d'écrire les mémoires de la danseuse. Mais comme le célèbre critique lui montrait les premières pages qu'il venait de terminer, elle les jeta au feu³². »

À mon avis, les guerres, pour employer les grands mots, étant le plus souvent racontées du point de vue des vainqueurs, avec la complicité d'une pseudo élite toujours prompte à applaudir sans aucun sens critique ce qui se recommande de l'étranger, dans le but de faire la fortune des Ballets russes dont l'élan créateur reste incontestable, on jeta aux oubliettes des décennies de labeur pour les résumer à deux, trois pages dans les livres d'histoire et au mot « déclin ». Or, sans vouloir entretenir le culte du clocher, ni idéaliser, on sait qu'entre l'âge d'or du romantisme et l'épopée de Diaghilev, loin de l'inertie de l'Opéra de Paris et d'une routine dont souffrirent les danseurs, la création chorégraphique en crise de croissance fut inégale, mais féconde. « C'était étrange, fou et superbe. Vertigineux !³³ » se souvient par exemple Charles Mérrouel des spectacles de l'Éden-Théâtre. Mariquita reconnaît toutefois qu'on traversa à la fin du siècle une époque de décadence au niveau de l'enseignement : « Le mal irrémédiable, c'est qu'il n'y a plus actuellement de classes de danse³⁴ ». Selon moi, ce qui constitue le problème, c'est qu'avec ses heures magnifiques ou amères, on écrit toujours l'histoire officielle et élitiste de la danse académique depuis le Palais Garnier. Au reste, un récent ouvrage intitulé : *Le Ballet de l'Opéra, trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*³⁵, dit tout³⁶. Bref, à l'exception de publications étrangères et de rares travaux, jamais rien ou presque sur l'activité des autres salles parisiennes, lieux de travail acharné, d'innovations et de démocratisation de l'art chorégraphique, et sur les théâtres de province où la danse ne servait pas uniquement d'ornement aux spectacles lyriques. Un détail, mais il a son importance : longtemps, les écrits de Serge Lifar qui n'était pas la modestie même et ceux de ses thuriféraires, russes pour la plupart, firent autorité. Recopié avec quelques mises à jour formelles, leur contenu bourré de mensonges par omission sert toujours de référence.

HÉLÈNE MARQUIÉ : En te lisant et en t'écoutant, j'ai été frappée par le fait qu'il s'agit pour toi, me semble-t-il, d'aborder l'histoire non pas, comme c'est malheureusement encore trop souvent le cas en danse, comme un récit linéaire, décontextualisé et paradoxalement

anhistorique, mais de l'aborder comme un récit vivant, qui soulève des questions qui résonnent encore aujourd'hui.

Thierry Malandain : Ce dont je suis certain, c'est que l'histoire de la danse n'est pas qu'un chemin fleuri d'événements artistiques plus ou moins marquants, elle est constituée de chair, de sang, de nerfs, de joies et de larmes. « On n'a pas idée des difficultés multiples avec lesquelles un maître de ballet est aux prises en montant une œuvre³⁷ » confie Joseph Hansen. En effet, la création d'un ballet n'échappe pas aux contraintes de toutes natures, à l'environnement politique et social, au fonctionnement des théâtres et des troupes, à la psychologie des danseurs et des chorégraphes, bref, à toutes sortes d'explications en termes de causes et d'effets. Par exemple, en 1907, au renouvellement de la direction du Palais Garnier, Mariquita faillit justement succéder à Joseph Hansen, lequel souffrant du défaut d'assiduité de son personnel n'en fit pas mystère : « le corps de ballet de l'Opéra est un des plus indisciplinés et des plus flegmatiques qui soient en Europe³⁸ », déclare-t-il deux jours avant la première représentation de *La Maladetta*³⁹. Le trac commençait-il à l'empoigner ? Non, l'indiscipline du corps de ballet de l'Opéra est illustrée de témoignages fournis tout au long du XIX^e siècle. Du reste, lorsque Henri Justamant, voulut y imposer l'ordre, l'exactitude aux leçons comme aux répétitions, on lui rit au nez de façon à l'obliger à donner sa démission, tout comme Louise Stichel cessa vite de plaire. De la même façon, « Mariquita exigeait une stricte discipline ; et les danseuses ne bronchaient pas devant ce professeur menu, mais plein d'autorité⁴⁰ », se souvient Cléo de Mérode. Ce que confirme Robert Quinault : « D'une sévérité exemplaire, elle avait un cœur d'or, mais sa conception de la danse effrayait la danseuse d'alors, et sa franchise lui suscita pas mal d'ennemis dans le milieu dansant⁴¹. » Glissons tout de même que Gustave Ricaux, Carlotta Zambelli, Emma Sandrini, Anna Pavlova et d'autres assisteront à ses obsèques. Mais craignant « qu'une trappe ne s'ouvrît à son passage », même si elle verra plus tard le corps de ballet de l'Opéra comme étant « indiscutablement le meilleur du monde⁴² », Mariquita fut ravie de ne pas quitter l'Opéra-Comique pour une position plus brillante. Ce qui fera dire à Robert Quinault : « Elle continua, avec ses petits moyens de corps de ballet des plus réduits, à nous montrer qu'elle aurait été, si elle avait disposé d'une troupe importante, la plus grande maîtresse de ballet de cette époque⁴³. » Elle n'en fut pas moins une artiste de premier plan. Bref, l'histoire de la danse est prioritairement une histoire humaine.

HÉLÈNE MARQUIÉ : Comment as-tu mené tes recherches sur Mariquita ? Tu mobilises des sources variées, qui demandent un gros travail d'enquête. Cela me paraît important de montrer que l'on peut tout à fait être artiste et mener un travail de recherche rigoureux (qui ne fabule pas, mais part à la recherche des sources, pose des questions, essaie d'y répondre...).

Thierry Malandain : Je n'ai aucune formation en la matière, et à l'exception de la presse locale que je consulte pour rendre compte de l'histoire chorégraphique de Biarritz, je n'ai pas le loisir de fréquenter les archives. C'est pourquoi, je voue un culte particulier à *Gallica*, le site de la BnF et à Internet en général. Ainsi, aux « divines octaves de l'aube⁴⁴ » d'Alfred Delvau, je passe de longues heures à chercher et recouper les informations. Pour des motivations à la fois sentimentales et utilitaires, je suis aussi collectionneur, une maladie que je vis bien. S'agissant de Mariquita, cela fait plusieurs années que je me suis mis en tête de mettre à jour son parcours, ayant créé un grand nombre de ballets autrefois « réglés par Mariquita », comme disaient immuablement les programmes ; à ce propos, on raconte qu'un humoriste, qui avait dans un café une forte

ardoise, écrivit un jour sur l'addition « Prière de faire régler par Mme Mariquita⁴⁵ ». Elle était alors regardée comme la maîtresse de ballet la plus occupée de Paris, et si son œuvre entière est perdue, les échos de la presse ne manquent pas. En revanche, pour avoir cultivé la discrétion à outrance, de nombreux aspects de son existence, de son identité même demeurent obscurs. Au point que née sans nom, (derrière Mariquita se cache a priori Marie Gamaléry⁴⁶, mais il y a d'autres hypothèses), elle gît anonyme auprès de son époux et de sa fille adoptive. Mais sait-on jamais, peut-être qu'un jour je mettrai la main sur des archives de famille.

À ce sujet, les recherches consécutives à cet entretien m'ont permis d'élucider un des mystères qui entourent la vie personnelle de Mariquita, que j'aimerais révéler en partie, puisque l'occasion m'en est offerte. Après avoir longtemps cherché le lieu d'inhumation de la chorégraphe, il y a quatre ou cinq ans, j'ai d'abord découvert qu'elle reposait à Saint-Mandé auprès de Marc Fournier, mort dans une maison de convalescence de cette commune en 1879. Sur place, je fus surpris de me retrouver devant un carré de terre, sans nom, ni croix. Mais déjà l'année de la disparition de Marc Fournier, sous le pseudonyme collectif du *Masque de Fer*, des collaborateurs du *Figaro* écrivaient : « Nous connaissons trop la Société des auteurs dramatiques et celle des gens de lettres pour ne point espérer que ce court écho suffira à faire donner à Marc Fournier au moins une pierre funéraire sur laquelle on lira son nom⁴⁷. » En consultant le registre des inhumations, l'autre surprise fut d'apprendre qu'une femme dénommée Le Marchand, dont j'ignorais tout, les avait rejoint dans la tombe en 1983. Espérant trouver là une piste inédite, j'ai plusieurs fois écrit au bénéficiaire de la concession, qui l'avait renouvelée pour trente ans en 1981. En vain, puisque cet homme, répondant également au nom de Le Marchand, était décédé sans héritier. Mais, en cherchant pour cet entretien à retrouver l'origine d'un commentaire non référencé, je suis par hasard tombé sur un article du journal *L'Ouest-Éclair*⁴⁸ révélant que cette femme était la fille adoptive de Mariquita et qu'elle avait embrassé la carrière de comédienne à l'abri de ce nom d'artiste : Marguerite Gineva.

Gineva ayant une assonance avec Genève, on supposera qu'il fut choisis en souvenir de Marc Fournier qui, avant d'être naturalisé parisien par ses succès théâtraux, vit le jour en Suisse sur les bords du lac Léman. Quant à Marguerite, ce n'est pas un secret, outre les perruches et les perroquets, Mariquita aimait passionnément l'anthémis, les pâquerettes et surtout la blanche fleur que Giselle effeuille au premier acte du ballet d'Adolphe Adam. Au reste, après Michel-Ange d'Alessandri, maître de ballet du Grand-Théâtre de Lyon qui, en juin 1899, remit *Giselle* en scène au Grand Cercle d'Aix-les-Bains en mars 1901 (avant Joseph Hansen, qui le présenta à Paris le 30 avril 1903 au Cercle de l'Union Artistique avec Carlotta Zambelli dans le rôle-titre), il fut question que Mariquita remonte ce ballet à l'Opéra-Comique. La presse du temps précisant que Mlle Richaume, de l'Opéra, avait été engagée à l'intention de cette reprise. Georgette Richaume quitta effectivement le Palais Garnier pour devenir première danseuse à l'Opéra-Comique, elle y signa d'ailleurs quelques chorégraphies, mais *Giselle*, pourtant annoncé par Albert Carré, ne fut pas représenté. Même si on ne remonte pas facilement le courant des idées reçues, il reste la preuve que le poème de Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges n'avait pas quitté les esprits et que, grâce à Michel-Ange d'Alessandri et Joseph Hansen, *Giselle* n'attendit pas les Ballets russes et la date « officiellement » admise du 17 juin 1910 pour faire son retour en France.

En épousant le comédien Marcel Le Marchand, Marguerite Gineva prendra le nom d'usage de son conjoint à une date pour l'instant ignorée. En revanche, selon l'article de *L'Ouest-Éclair*, c'est en août 1918, lors d'une représentation « au profit des poilus et des orphelins du village » de Neufchâtel-en-Saosnois, où Mariquita, « la grande maîtresse de ballet » était « propriétaire d'une claire maisonnette », qu'elle décida de faire du théâtre. Mais sans doute dansait-elle aussi, puisqu'elle débuta le 10 décembre 1919 au Vaudeville, alors Théâtre-Lyrique, dans *La Boîte Joujoux* de Claude Debussy. Dans ce ballet pour enfants imaginé et décoré par le dessinateur André Hellé, sous la direction chorégraphique de Mariquita et Robert Quinault, elle interpréta le rôle du soldat. Marguerite Gineva fit ensuite partie des tournées théâtrales de Charles Baret, où elle connut son époux, jusqu'au jour où elle fut engagée à l'Odéon pendant que son mari entrait à la Comédie Française. En 1931, tentée par l'organisation de spectacles, elle intitula son agence : « Mariquita Gineva ».

Parmi les questions que l'article de *L'Ouest-Éclair* suscite, l'une d'entre elles conduit à se demander pourquoi Mariquita acquit un bien à Neufchâtel-en-Saosnois, bourg de la Sarthe peuplé d'un millier d'habitants, alors que les artistes de son envergure élaient des villégiatures plus huppées ? On s'en remettra naturellement aux fréquentes allusions à sa discrétion. Cependant bien qu'ignorant aujourd'hui la date de cette acquisition, on soulignera tout de même qu'une de ses connaissances, la chanteuse réaliste, Emma Valladon (1837-1913), dite Thérèse, après avoir fait fortune au café-concert, s'était retirée à Neufchâtel-en-Saosnois. La carrière de « la Patti de la chope » avait débuté au Théâtre de la Porte Saint-Martin, il fut même une époque où elle partagea la scène avec Mariquita. Dans *Les Plaisirs de Paris*, par exemple, une revue de Victor Koning et des frères Choler, qui passa le 30 décembre 1867 et que Marc Fournier appela finalement : 1867. Obligée de bisser ses couplets, Thérèse y reçut un accueil enthousiaste, tandis que faisant honneur à Henri Justamant, Mariquita parut dans le ballet des chasseurs des Vosges et dans celui du pays de la chanson avec Zina Mérante. L'âge venant, en 1893, Thérèse renonça à la scène et se retira à Asnières, puis dans la Sarthe pour finir sa vie dans « la paix des champs⁴⁹ ». « Fermière diligente⁵⁰ », la diva populaire y éleva des poules et on imagine des vaches, puisque dépeignant son logis, Emile Charlemagne, conservateur des eaux et forêt, note : « Dans ce bourg se trouve une agréable maison de campagne avec écurie attenante sur laquelle est écrit en lettres d'or le mot Étable, un vrai décor d'opéra-comique, où s'est retiré la chanteuse⁵¹. » Les cartes postales de l'époque pointent plus simplement : « Les Lauriers », ancienne auberge transformée en habitation de plaisance par la célèbre chanteuse Thérèse. En revanche, rien sur la « claire maisonnette » de Mariquita.

HÉLÈNE MARQUIÉ : En quoi ton expérience de danseur et chorégraphe te permet-elle de mieux appréhender ta recherche ? De mieux comprendre certaines choses ? De poser certaines questions qui ne viendraient pas à l'idée du chercheur qui n'a jamais dansé ? (Je veux dire par là qu'on a forcément une relation beaucoup plus proche avec la pratique, que ce soit celle de la danse, de la création, du quotidien des maîtresses de ballet, etc.)

Thierry Malandain : Sans doute parle-t-on mieux de la danse en dansant tout simplement plutôt qu'en cherchant des explications, mais comme la recherche fut d'abord une manière de comprendre le présent, je dirais que cette activité me conduit inévitablement à examiner l'histoire chorégraphique d'un point de vue personnel. Ainsi, la répétition de certains événements, la méconnaissance et le mépris dont la danse fut et reste souvent victime impliquent que je n'ai aucune peine à m'identifier. J'aime à

radoter qu'en ayant pour instrument d'interprétation le corps lui-même, la danse est probablement la discipline artistique qui exprime le mieux la vie. Quel qu'en soit le genre, son évolution est liée à la conquête d'un geste neuf et libre. Mais ne pouvant émerger sans « espèces sonnantes et trébuchantes », à côté de la religion qui longtemps se mêla de tout, c'est aussi un art soumis au bon vouloir des classes dominantes, donc à la contrainte qui stimule ou pas la création. Aussi, comme il sied à la profession de baisser l'échine, l'histoire de la danse a retenu peu d'exemples d'artistes chorégraphiques qui aient parlé haut et vrai, c'est ce qui me touche et me plaît de regarder de près. Parce qu'au fond même si l'on danse pour s'affranchir du réel, les doutes, les espoirs, les colères, les joies, en un mot – les ressorts intimes – sont la mesure de toutes choses.

HÉLÈNE MARQUIÉ : En quoi tes recherches, la rencontre avec Mariquita nourrissent-elles directement ou indirectement ton travail de création ?

Thierry Malandain : À propos de la connaissance de l'histoire chorégraphique, Charles Pauli, maître à danser français du XVIII^e siècle aurait écrit, qu'elle « éclaire les idées, développe les doutes, fortifie le jugement et sauve des erreurs et des abus⁵² ». Je la considère en effet comme une lumière portant la clarté dans les ténèbres, comme un fluide se transmettant à travers les générations. Toutefois, ne cherchant pas dans mon travail à créer « à la manière de », les acquis me permettent de prolonger le temps sans oublier d'innover : « il faut continuer, tout doit continuer » écrit Samuel Beckett en conclusion de *Fin de partie*⁵³. Si l'on en croit Robert Catteau, Mariquita ne fit pas autrement :

« Ce qu'elle fait depuis qu'elle est à l'Opéra-Comique, elle y songeait déjà en 1888, le lendemain du soir où elle dansa pour la dernière fois, au Châtelet, dans le *Tour du Monde en 80 jours*. Et cependant, pourrions-nous nous étonner aujourd'hui si, par un sentiment très humain et combien respectable, elle était restée attachée à son art tel qu'elle l'avait pratiqué avec tant de succès. [...] Mais tel ne fut pas son cas. Ce qu'elle savait – et elle en savait long ! – elle ne voulut s'en souvenir que pour autant que ses connaissances et son métier pouvaient l'aider à réaliser le projet glorieux qu'elle avait formé, celui de rénover l'Art de la Danse⁵⁴. »

De fait, la rencontre avec Mariquita, la « petite fée endiablée » dont parlait Théodore de Banville a surtout nourri ma curiosité. Écho d'une époque déjà lointaine, elle est comme un souffle qui, parfois, s'anime et passe. Et, si la connaissance de l'histoire « sauve des erreurs et des abus », la faire connaître c'est aussi tenter de réhabiliter à travers elle une période injustement frappée d'anathème.

Iphigénie en Aulide, photo Paul Boyer, *L'Illustration*, n° 3385, 11 janvier 1908.

COLLECTION THIERRY MALANDAIN.

NOTES

1. *Cendrillon*, conte de fées en quatre actes et six tableaux par Henri Cain, Opéra-Comique, 24 mai 1899.
2. RICOU Georges, *La Presse*, 2 septembre 1911.
3. *Cigale* : divertissement-ballet en deux actes par Henri Cain, Opéra-Comique, 4 février 1904.
4. *Le Gaulois*, 4 février 1899.
5. DELLUC Louis, « Madame Mariquita et le Ballet Français », *Comœdia illustré*, 20 novembre 1912, pp. 155-157.
6. GARAFOLA Lynn, *Legacies of twentieth-century dance*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2005, pp. 215-228.
7. *Comœdia*, 16 mars 1920.
8. VOLTAIRE (François-Marie AROUET), *La Princesse de Babilone*, Genève, Cramer, 1768, p. 171.
9. BASSOMPIERRE (de) François, *Mémoires du mareschal de Bassompierre : contenant l'histoire de sa vie*, Cologne, Pierre du Marteau, 1655.
10. Cité par Alain BADIOU (sans référence), « La danse comme métaphore de la pensée », *Danse et pensée - Une autre scène pour la danse*, Ciro BRUNI (dir.), Sammeron, GERMS, 1993.
11. *Les Guêpes*, série 2, Paris, Lévy frères, 1841, p. 247.
12. LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.
13. CAIN Georges, *Le Temps*, 13 décembre 1910.
14. GHEUSI Pierre-Barthélémy, *Le Figaro*, 6 octobre 1922.
15. SCHNEIDER Louis, *Le Gaulois*, 7 octobre 1922.
16. GERMAIN Auguste, *Revue Illustrée*, 15 décembre 1891.
17. *Le Ménestrel*, 13 octobre 1922.
18. QUINAULT Robert, *La Danse en France sous la Troisième République*, conférence du 4 mars 1948 aux Archives nationales de la Danse, texte dactylographié, Bibliothèque-musée de l'Opéra.
19. RICOU Georges, *La Presse*, 2 septembre 1911.
20. *Comoedia*, 19 septembre 1911.
21. Revue en douze tableaux d'Albert Wolff et Raoul Toché, musique d'Auguste Coedès, Théâtre des Nouveautés, 18 décembre 1880.
22. MORTIER Arnold, *Les Soirées parisiennes*, Préface Émile ZOLA, Paris, Dentu, 1880, p. 468.
23. Opéra en trois actes de Christoph Willibald Gluck sur un livret de François-Louis Gand Le Bland du Roulet créé le 19 avril 1774 et repris à l'Opéra-Comique le 18 décembre 1907.
24. Ballet en quatre tableaux de Hubert Desvignes, musique d'Edmond Missa, Folies Bergère, 13 mai 1899.
25. RIANZA Yetta, citée par Solange BERNOT, « Comment on devient "étoile" », *La Culture Physique*, 15 janvier 1912, p. 863.
26. UZANNE Joseph, MARIANI Angelo, *Album Mariani. Portraits, biographies, autographes*, 1897, n. p., entrée Mariquita.
27. *Ibid.*
28. CAIN Georges, *Le Temps*, 13 décembre 1910.
29. ESPINOSA Édouard, *Technical Vade Mecum: The Art of the ballet*, London, Eve Kelland, 1948, p. 14, cité par Sarah GUTSCHE-MILLER, « Madame Mariquita, the French Fokine », *Topographies: Sites, Bodies, Technologies*, Thirty-Second Annual Conference Stanford University & ODC Dance

Commons Stanford & San Francisco, California 19-22 June 2009, p. 106, <https://sdhs.org/proceedings/2009/pdf/proceedings2009.pdf>, page consultée le 1 septembre 2014.

30. GRANDFORT (de) Marie, *La Fantaisie parisienne*, n° 18, revue du 15 novembre 1875.

31. MÉRODE (de) Cléo, *Le Ballet de ma vie*, préface par André de Fouquièrre, Paris, Pierre Horay, 1955, réédité en 1985 avec une préface de Françoise Ducout, p. 239.

32. *Les Annales politiques et littéraires*, 18 avril 1920.

33. MÉROUVEL Charles, *Les Vautours à Paris*, Paris, Société d'édition et de publications, 1904-1914, p. 265.

34. *Gil Blas*, 7 février 1892.

35. AUCLAIR Mathias, GHRISTI Christophe (dir.), *Le Ballet de l'Opéra, trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 2013.

36. Parmi les réactions devant ce titre posant le Ballet de l'Opéra de Paris en position dominante, voir DELATTRE-DESTEMBERG Emmanuelle, GLON Marie, OLIVESI Vannina, « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques », article mis en ligne le 9 décembre 2013 sur le carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse, URL : <http://ahcdanse.hypotheses.org/> consulté le 29 octobre 2014.

37. *Le Gaulois*, 22 février 1893.

38. *Ibid.*

39. Ballet en deux actes de Pedro Gailhard, musique de Paul Vidal, 24 février 1893.

40. MÉRODE (de) Cléo, *Le Ballet de ma vie*, préface par André de Fouquièrre, Paris, Pierre Horay, 1955 réédité en 1985 avec une préface de Françoise Ducout, p. 239.

41. QUINAULT Robert, *La Danse en France sous la Troisième République*, conférence du 4 mars 1948, *op. cit.*

42. *Comœdia*, 19 septembre 1911.

43. QUINAULT Robert, *La Danse en France sous la Troisième République*, conférence du 4 mars 1948, *op. cit.*

44. DELVAU Alfred, *Les Heures parisiennes*, Paris, Librairie centrale, 1866, p. 14.

45. *La Presse*, 23 février 1920.

46. On trouve par exemple ce nom dans *Le Figaro*, 18 janvier 1895, à l'occasion de sa nomination aux palmes académiques.

47. *Le Figaro*, 14 novembre 1879.

48. *L'Ouest-Éclair*, 3 décembre 1932.

49. Pierre DUCRÉ, *Le Monde artiste*, 17 mai 1913.

50. *Ibid.*

51. *Revue des eaux et forêts*, année 1899, p. 44.

52. PAULI Charles, *Éléments de la danse par Charles Pauli Maître à danser à l'Université de Leipsic Très humblement Dédiés à Tous ceux De quelque Rang et Qualité qu'ils soient Qui lui font l'honneur de se servir de son instruction et qui fréquentent ses leçons pour la Danse*, [Manuscrit], Leipsic, 1756, p. 12, Bibliothèque nationale de France, citation communiquée par Dóra Kiss Muetzenberg.

53. Pièce en un acte pour quatre personnages, 1957.

54. *La Revue illustrée*, 20 décembre 1907.

RÉSUMÉS

Le chorégraphe Thierry Malandain mène depuis de nombreuses années des recherches sur la danse et le ballet à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. Il s'est tout particulièrement attaché à reconstituer le parcours et à redécouvrir le travail de personnalités importantes de l'époque, aujourd'hui tombées dans l'oubli. La plus emblématique d'entre elles est Mariquita. Cet entretien est d'abord l'occasion de découvrir une part des recherches effectuées par Thierry Malandain, et la place importante occupée par Mariquita dans l'histoire de la danse comme de questionner les raisons de sa mise à l'écart par la postérité. Il permet aussi de découvrir un parcours de recherche hors des institutions universitaires, en présentant les motivations et la démarche de Thierry Malandain.

The choreographer Thierry Malandain has been for many years researching about dance and ballet in the late nineteenth and early twentieth centuries. He was particularly concerned to recover the careers and rediscover the works of important figures from this time who have now sunk into obscurity. The most iconic is Mariquita. This interview offers an opportunity to discover a part of the research conducted by Thierry Malandain, to appreciate the important role played by Mariquita in the dance history of the period and to ask why she has been sidelined by posterity. It also looks at a career of research done outside of any academic institutions, through presenting the motivation behind Thierry Malandain's approach.

INDEX

Mots-clés : ballet, Belle Époque, Mariquita, postérité

Keywords : posterity

AUTEURS

THIERRY MALANDAIN

Né en 1959, après avoir reçu l'enseignement de Monique Le Dily, René Bon, Daniel Franck, Gilbert Mayer et Raymond Franchetti, Thierry Malandain mène une carrière de danseur successivement à l'Opéra national de Paris (Violette Verdy), au Ballet du Rhin (Jean Sarelli) et au Ballet Théâtre Français de Nancy (Jean-Albert Cartier et Hélène Traïline). Lauréat de plusieurs concours chorégraphiques, il met un terme à son parcours d'interprète en 1986 pour fonder la Compagnie Temps Présent établie à Élancourt en région parisienne, puis à l'Opéra Théâtre de Saint-Étienne. Il est, depuis 1998, directeur du Centre chorégraphique national de Biarritz - Malandain Ballet Biarritz. Thierry Malandain est l'auteur de près de quatre-vingts ballets dont plusieurs sont au répertoire d'autres compagnies : Ballet de l'Opéra de Vienne, Introdans, Ballet Nacional Chileno, Ballet royal de Suède, Ballet national de Marseille, Ballet de l'Opéra national de Lettonie, Ballet de l'Opéra national de Paris, Ballet de l'Opéra national de Bordeaux, Sadamatsu Hamada Ballet, Singapore Dance Theatre, etc. Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres en 1999, puis officier en

2010, Thierry Malandain assure depuis 2009 la direction artistique du festival de danse de Biarritz *Le Temps d'Aimer*. Nominé aux « Benois de la Danse » à Moscou en 2004 pour *Les Créatures*, en 2006 pour *L'Envol d'Icare* créé au Ballet de l'Opéra national de Paris, il a reçu à Cuba le Prix de la Critique du XIX^e festival International de Ballet de La Havane, à Bilbao, le Prix Culture de la Fondation Sabino Arana, à Paris, le Prix du Syndicat de la critique pour *Une dernière chanson* en 2012.