



Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.)

INTERMÉDIAIRES ? LES FEMMES DANS LES SPHÈRES ARTISTIQUES, ENTRE ACTIONS ET CONTRAINTES (XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

Éditions du Centre André-Chastel

Les femmes dans la sphère professionnelle de la danse : portraits d'intermédiaires en province au XVIII^e siècle

Ludivine Panzani

DOI : 10.62806/ZSOF3443

Date de mise en ligne : 05/03/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/in-intermediaires-les-femmes-dans-les-spheres>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Ludivine Panzani, « Les femmes dans la sphère professionnelle de la danse : portraits d'intermédiaires en province au XVIII^e siècle », in Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.), *Intermédiaires ? Les femmes dans les sphères artistiques, entre actions et contraintes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Actes de la journée d'études du 8 juin 2023, Paris, Centre André-Chastel, INHA, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p 60-73 ; DOI : 10.62806/ZSOF3443

Les femmes dans la sphère professionnelle de la danse: portraits d'intermédiaires en province au XVIII^e siècle

Ludivine Panzani

Si le rôle médiateur des femmes dans les sphères artistiques a été récemment analysé pour les beaux-arts¹, la musique² ou le théâtre³, il ne l'a été que rarement dans le domaine des études en danse⁴. L'objectif du présent article est de redonner leur place à ces intermédiaires du monde de la danse en les identifiant et en analysant leurs stratégies à partir de points d'observation négligés : les villes de province⁵. Les études sur l'agentivité féminine⁶ ont jusqu'à présent davantage abordé la question du décentrement, sous le prisme des métropoles, en laissant de côté les entités urbaines provinciales, qui sont pourtant des centres culturels non négligeables au XVIII^e siècle⁷. En décentrant le regard hors de la capitale parisienne, on voit apparaître une véritable diversité de parcours féminins qui questionnent les enjeux de genre et de médiation. Leur étude permet de dresser une typologie des rôles médiateurs joués par ces femmes impliquées dans la transmission et la circulation de la danse. Cette recherche invite aussi à s'interroger sur les stratégies, les réseaux, les ressources d'action (familiales, professionnelles ou sociales) que ces intermédiaires mobilisent dans les autres sphères artistiques qui témoignent parfois de logiques communes, mais aussi de spécificités propres au monde de la danse⁸.

Ces figures de médiatrices émergent particulièrement dans la presse périodique, les documents administratifs produits par les institutions théâtrales, mais aussi dans les livrets de spectacle qui permettent de les suivre dans le temps et dans l'espace. On les retrouve aussi parfois dans les

1 Voir notamment Charlotte Foucher, Hélène Marquié, Frédérick Duhautpas (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Arts, cultures et politiques », 2022.

2 Voir les travaux de Mélanie Traversier, notamment *L'Harmonica de verre et miss Davies. Essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 2021 et *Ead.* et Alban Ramaut (dir.), *La Musique a-t-elle un genre ?*, Actes du colloque de Saint-Étienne, 21-22 octobre 2016, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Publications de la Sorbonne. Série Homme et société », 2019.

3 Aurore Evain, « Les reines et princesses de France, patronnes et mécènes du théâtre au XVI^e siècle », dans Kathleen Wilson-Chevalier, avec la collaboration d'Eugénie Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, PUSE, coll. « L'École du genre. Nouvelles recherches », 2007, p. 59-99.

4 *Affiches de Lyon*, 20 janvier 1768.

5 Cette recherche s'inscrit dans le cadre de ma thèse en cours intitulée « La danse de spectacle dans les provinces françaises, circulations et enjeux historiques d'une pratique scénique de 1684 aux années 1780 », menée sous la direction de Mélanie Traversier et de Marie Glon à l'université de Lille (UMR 8529 – IRHiS).

6 Caroline Mackenzie, « Agency : un mot, un engagement », *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, « Agency. Un concept opératoire dans les études de genre ? », p. 35-37. DOI : <https://doi.org/10.4000/rives.4139>

7 Deborah Simonton et Anne Montenach (dir.), *Female Agency in the Urban Economy : Gender in European Towns, 1640-1830*, New York/Londres, Routledge, coll. « Routledge research in gender and history », 2013.

8 Si les femmes sont, par exemple, représentées à l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme Bruno Guilois le souligne dans son article sur les « maîtresses peintresses » parisiennes, voir dans ce présent ouvrage, elles sont cependant totalement absentes de l'Académie royale de danse au XVIII^e siècle.

écrits du for privé, comme des correspondances, rarement conservés pour les femmes, ainsi que dans les archives judiciaires. Ces sources, sur lesquelles nous nous appuyons pour mener notre enquête, laissent à penser que la province, avec des cadres réglementaires plus souples et une moindre concurrence, était un terrain propice à l'affirmation de ces figures féminines, capables de se mobiliser pour défendre leurs intérêts malgré les obstacles liés à leur genre.

Aussi, nous proposons d'esquisser le portrait de ces différentes figures d'intermédiaires en abordant le cas des interprètes professionnelles et des maîtresses à danser qui, entre la scène et la salle de danse, s'imposent comme des relais de répertoires chorégraphiques en province. Une attention particulière est également portée aux médiatrices de l'ombre, en marge des études en danse, qui placent pourtant elles aussi cet art au service du public provincial. Les rôles médiateurs joués par ces différentes catégories de femmes restent cependant soumis à des contraintes sociales que nous souhaitons étudier en décelant les stratégies mises en place pour y faire face, témoignant de leur agentivité dans le monde de la danse.

Le rôle des danseuses professionnelles dans la circulation des répertoires chorégraphiques en province

Les danseuses professionnelles sont sans conteste les figures féminines les mieux documentées en histoire de la danse. Le statut d'interprète leur confère, de manière indéniable, une fonction d'intermédiaire scénique qui incarne le lien entre un répertoire chorégraphique et le public. Si elles peuvent prendre part à la création chorégraphique⁹, leur travail passe avant tout par la diffusion d'œuvres, faisant d'elles des médiatrices au service des productions artistiques conçues par des maîtres de ballet¹⁰. Au XVIII^e siècle, on observe le développement d'une véritable économie du spectacle au sein de laquelle les directeurs et directrices de théâtre perçoivent un intérêt certain à mettre en avant leurs interprètes à succès afin d'attirer du public¹¹. Ces transformations sociales et culturelles encouragent l'émergence d'une culture de la célébrité qui s'ancre au cœur des mécanismes modernes du spectacle¹². Cette notoriété publique des interprètes dansants est d'ailleurs favorisée par l'apparition de la presse et la profusion des annonces au milieu du XVIII^e siècle. On assiste alors au développement du lien entre la célébrité et l'imprimé qui s'inscrit au sein de cette révolution médiatique¹³. Il faut néanmoins souligner que l'apparition de ce vedettariat n'intervient pas uniquement sur les scènes parisiennes. En province, quelques danseuses parviennent aussi à se faire un nom localement et à bénéficier d'une certaine notoriété, encourageant ainsi une fidélisation du public. C'est le cas de M^{me} Rochefort à Bordeaux dans les années 1780 qui, par son succès, apparaît comme une véritable intermédiaire sur la scène provinciale. En témoignent les *Affiches de Bordeaux* de janvier 1783, qui l'évoquent en des termes élogieux :

ses grâces et sa légèreté séduisent tout le monde ; sa manière se perfectionne chaque jour, et nous ne craignons pas d'assurer que sur le théâtre de la capitale, elle égalerait en peu de temps les Danseuses dont le nom est si connu, si nous ne devions pas souhaiter, au contraire, que Paris nous laisse encore long-temps la satisfaction de la posséder¹⁴.

9 Sur l'interprétation de solos par des danseuses parisiennes au XVIII^e siècle, voir Marina Nordera, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ? », *Recherches en danse* [En ligne], n°3, 2015, <http://journals.openedition.org/danse/969>, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 21 octobre 2023.

10 Le maître de ballet est chargé de composer les danses d'un spectacle, voire de mettre en scène des ballets pantomimes dès le milieu du XVIII^e siècle. C'est à lui que reviennent également la distribution des rôles et la conduite des répétitions.

11 Sur le développement du marché des spectacles au XVIII^e siècle, voir Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2011.

12 Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 39-50.

13 Jack R. Censer, *The French Press in the Age of Enlightenment*, Londres/New York, Routledge, 1994.

14 *Affiches de Bordeaux*, 31 janvier 1783.

Comme le laisse entendre cette annonce, se produire et avoir du succès sur les scènes provinciales pouvait constituer un moyen d'accéder à une carrière prestigieuse dans des institutions parisiennes. La trajectoire professionnelle de la danseuse Marie-Émilie Duneboc de Carville en est un exemple : elle danse à Rouen vers 1725, puis à Lyon vers 1730 pour ensuite entrer à l'Académie royale de musique, ancêtre de l'Opéra de Paris, dès février 1737¹⁵. À l'inverse, les théâtres provinciaux offraient parfois des possibilités de carrière à des danseuses parisiennes qui n'occupaient alors que de petits rôles sur les scènes de la capitale. Ainsi, M^{me} Puvignée (mère) tente d'abord sa chance en 1736 à l'Académie royale de musique¹⁶, lorsqu'elle obtient un rôle de figurante pour incarner une Sylphide dans *La Fée des Romans*¹⁷. Si elle n'est pas engagée durablement par l'institution parisienne après cette première prestation, elle s'est ouvert les portes des théâtres de province, en particulier à Lyon : son nom apparaît régulièrement dans les distributions lyonnaises entre 1739 et 1743. On la retrouve, par exemple, dans la distribution du *Ballet des Sens*, représenté en 1739 à l'opéra de Lyon¹⁸. Face à la forte itinérance des danseuses professionnelles, on constate qu'elles ne sont pas uniquement des intermédiaires à l'échelle locale, mais aussi à l'échelle du royaume, participant ainsi à la circulation des répertoires chorégraphiques.

Le rôle d'intermédiation scénique susceptible d'être endossé par une danseuse professionnelle est encore plus évident lorsque des liens interpersonnels, notamment conjugaux, l'unissent au maître de ballet. Le couple formé par Marie Madeleine Crespé, dite Mademoiselle Théodore (1759-1799), et Jean Bercher, dit Dauberval (1742-1806), l'illustre tout particulièrement. Après une carrière de danseuse professionnelle à l'Opéra de Paris entre 1773 et 1782, Marie Madeleine Crespé démissionne de ses fonctions¹⁹. Son départ est suivi par celui de son amant, Dauberval, qui est alors l'adjoint du maître de ballet Maximilien Gardel (1741-1787). Le couple se marie, le 30 octobre 1783, avant de se rendre à Londres, puis à Bordeaux en 1785, où ils sont engagés par le Grand Théâtre²⁰. Dauberval y est chargé de la composition des ballets tandis que sa femme est embauchée comme première danseuse. Marie Madeleine Crespé contribue directement au succès des créations de son époux : elle y incarne des rôles spécialement chorégraphiés pour elle. Elle jouit d'une grande notoriété auprès du public bordelais, en témoigne cette critique du ballet *Amphion et Thalie ou Amphion, élève des muses* parue en octobre 1789 dans lequel elle incarne la muse Thalie :

Il suffit de la [M^{me} Dauberval] nommer pour rendre inutile tout ce que nous pourrions en dire. Qu'il nous soit permis seulement d'ajouter qu'elle a dansé comme toujours et joué mieux que jamais, dans la scène du dépit surtout, et que si elle parvient une seconde fois à mériter plus d'éloge, elle aura surpassé un beau modèle²¹.

Sa responsabilité dans le processus de transmission va donc au-delà de la simple médiation artistique, puisque sa performance influence le succès économique des représentations et la réputation de son mari.

Pour compléter leurs revenus et échapper à la précarité, certaines danseuses professionnelles donnent également des leçons, cumulant leur activité scénique avec celle de maîtresse à danser, ce qui est une particularité provinciale : si, à Paris, la profession semble se conjuguer presque exclusivement au masculin, elle est néanmoins bien présente en province où des femmes exercent

15 Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, t. I, A-C, p. 702-704 et Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre », 1944, p. 33.

16 S. Bouissou, P. Denécheau, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...*, op. cit., 2020, t. IV, P-Z, p. 321.

17 *Les Spectacles de Paris, ou Calendrier historique et Chronologique des théâtres*, t. III, 1754, p. 25.

18 *Le Ballet des Sens, représenté par l'Académie royale de musique de Lyon*, Lyon, Aimé Delaroche, 1739.

19 S. Bouissou, P. Denécheau, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...*, op. cit., t. IV, p. 778-780.

20 *Ibid.*

21 *Journal de Guienne*, n° 295, 22 octobre 1789, p. 1222.

à leur compte et font la promotion de leurs activités²². Ces maîtresses à danser de province apparaissent ainsi comme de véritables intermédiaires des savoirs dansés. Si les statuts de la communauté de métier font parfois mention des «veuves de maîtres exerçant la profession de maîtresses de danse», ils n'envisagent pas la possibilité d'un exercice sans une forme de tutelle masculine, qu'elle émane d'une autorité vivante ou décédée²³. Aucune «lettre de maîtrise» attribuée à une femme n'a d'ailleurs été retrouvée à ce jour. On peut donc supposer que le contrôle et les moyens d'action de la communauté étaient moins puissants en province, ce qui permettait aux femmes d'exercer cette profession en dépit des statuts qui l'encadraient.

Leur activité d'enseignante et leurs parcours sont surtout documentés par la presse provinciale. On apprend, par exemple, dans le *Journal de Provence* de mai 1789 qu'une certaine dame Ravaux, «danseuse attachée au théâtre», propose des leçons de danse à Marseille pour des dames et des demoiselles en précisant qu'elle est l'«élève des sieurs Vestris, Gardel et Dauberval»²⁴. Si l'on en croit cette annonce, la dame Ravaux aurait été formée par trois célèbres premiers danseurs de l'Académie royale de musique. On peut émettre l'hypothèse que cette maîtresse à danser ait été élève au magasin de l'Opéra, école interne ouverte aux femmes qui formait alors les interprètes professionnels²⁵. C'est donc en faisant valoir sa position d'interprète sur le théâtre de Marseille et son parcours de formation auprès de maîtres réputés que la dame Ravaux justifie la qualité de son enseignement.

Comme Ravaux, la majorité des annonces concernant des maîtresses à danser évoque leur activité sur les scènes publiques. Dans le *Journal de Guienne*, plusieurs annonces passées dans les années 1780 mentionnent, par exemple, les cours de M^{lle} Perez, «première danseuse italienne, pensionnaire de la cour de Parme»²⁶, qui se produit également sur scène aux côtés des Petits Comédiens privilégiés du duc d'Orléans (ou «Comédiens-Italiens») en juin 1785²⁷. Relevons également que M^{lle} Perez annonce qu'elle «offre ses talents aux Demoiselles de cette ville pour leur apprendre toutes sortes de danses, particulièrement l'Allemande, l'Anglaise, le menuet écossais, celui de la Reine et le Figuré»²⁸. Cette maîtresse à danser combine ici un répertoire «moderne», à savoir l'Allemande et l'Anglaise qui sont des danses nouvelles très en vogue à l'époque, et un répertoire «ancien» auquel appartiennent les menuets, très pratiqués sous le règne de Louis XIV et qui continuent à occuper une place importante dans les bals jusqu'à la fin de l'Ancien Régime²⁹. La liste des danses enseignées apparaît comme un argument publicitaire qui souligne son savoir-faire diversifié. Notons par ailleurs que les enseignantes en danse utilisent les mêmes procédés discursifs que leurs confrères masculins dans leurs annonces. Elles manifestent ainsi leur capacité à se saisir des médias locaux pour promouvoir leurs activités et se faire une place sur un marché dominé par les hommes. Ces maîtresses à danser jouent donc un rôle important dans la circulation des pratiques dansées, en enseignant à leur propre compte dans les villes de province.

22 Sylvie Granger, *Danser dans la France des Lumières*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2019, p. 184-190.

23 Bernard Bernhard, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménestriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris. Troisième période », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1844, t. V, p. 282-283. DOI : [https://doi.org/10.3406/](https://doi.org/10.3406/bec.1844.451774)
[bec.1844.451774](https://doi.org/10.3406/bec.1844.451774) [www.persee.fr/doc/](http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1844_num_5_1_451774)

24 *Journal de Provence*, 21 mai 1789. Gaëtan Vestris (1729-1808), Maximilien Gardel (1741-1787) et Jean Bercher, dit Dauberval (1742-1806).

25 Archives nationales (Paris), O/1/613, *Règlement au sujet de l'Opéra*, 19 novembre 1714.

26 *Journal de Guienne*, n° 82, 21 novembre 1784, p. 330.

27 Dans le ballet-pantomime *Le Débarquement anglais* ; *ibid.*, n° 302, 29 juin 1785, p. 1226.

28 *Ibid.*, 21 novembre 1784.

29 Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il était d'usage de débiter un bal avec plusieurs menuets à deux, dansés par un couple à la fois, puis de danser des menuets à quatre avant de laisser place aux contredanses. Voir Jean-Michel Guilcher, *La Contredanse : un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2003, p. 86.

Médiatrices de l'ombre : mettre la danse au service du public provincial

Outre les danseuses professionnelles, les sources révèlent d'autres figures de femmes jouant un rôle pivot dans la diffusion de la danse auprès du public provincial. Elles appartiennent à l'entourage familial d'un danseur, mais peuvent aussi être d'actives directrices de pension ou de spectacle³⁰.

On repère en effet, dans la presse et les sources littéraires, des filles, des mères ou des femmes de maîtres de danse qui participent, de façon directe ou indirecte, aux activités d'enseignement de la danse. On constate que l'entourage familial du maître à danser pouvait contribuer aux leçons de danse et aux bals qui se déroulaient au domicile de l'enseignant ou dans une salle louée à cet effet. En novembre 1771, dans les *Affiches de Lyon*, on lit ainsi que M. Hus fils était accompagné par sa mère pour donner des cours de danse :

Le Sieur Hus fils, premier Danseur de la Comédie, aussi empressé de se rendre utile au public, que l'a fait son père, depuis qu'il est dans cette ville, donne avis aux personnes qui voudront faire apprendre à danser à leurs enfants, qu'il a ouvert, le 15 du courant, une salle de danse, pour de jeunes enfants, depuis l'âge de sept ans jusqu'à douze : il donnera les premières leçons aux Messieurs depuis huit heures du matin jusqu'à dix, et aux Demoiselles, depuis deux heures après midi jusqu'à quatre ; il rassemblera tous ses écoliers une fois dans la semaine, pour leur faire figurer toutes les contre-danses. Il prend 15 liv. le premier mois, et 9 liv. les suivants ; Mme. sa mère ne manquera pas d'assister à toutes les leçons qui se donneront dans son appartement, rue Royale, quai Saint Clair, maison Boucharlat³¹.

L'annonce suggère que la mère du maître de danse seconde son fils dans son enseignement, ou du moins veille à son bon déroulement. Par sa présence, elle garantit l'ordre moral du cours de danse, ce qui apparaît comme un argument pour les parents qui confient leurs filles à un maître de danse. Élisabeth Bayard Hus, dite M^{lle} Bibi, épouse de Jean-Baptiste Hus (ca.1736-1805), maître de ballet de la Comédie de Lyon, était une ancienne danseuse professionnelle qui donna également des leçons à des jeunes filles dans les années 1760³². De fait, on peut supposer que le fait d'indiquer qu'elle assistait aux cours de son fils pouvait aussi être un gage de qualité supplémentaire.

Les femmes ou les filles de maîtres de danse pouvaient également intervenir directement dans le déroulement des leçons. C'est ce dont témoigne Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne (1734-1806) dans son autobiographie romancée. Décrivant précisément des assemblées dansantes dans les années 1750 à Auxerre, il relève que : « [...] lorsqu'il n'y avait pas de danseuse qui sût la danse demandée, la femme ou fille du maître de salle venait la danser avec l'homme³³. » Selon les bals, les femmes étaient parfois en sous-effectif et toutes ne savaient pas toujours danser correctement la danse proposée. Le rôle du maître à danser est de s'assurer que chacun ait une partenaire et, pour cela, il n'hésite pas à solliciter son entourage familial féminin afin qu'aucun participant ne soit désavantagé. Sylvie Granger constate d'ailleurs une transmission du métier de père en fille dans les provinces françaises³⁴. Les femmes de la famille du maître de danse sont donc des contributrices à part entière sur lesquelles repose la réussite du bal. Elles jouent, elles aussi, un rôle actif dans la transmission de la danse, en mettant à disposition leur savoir-faire et en pratiquant avec des

30 Au sujet de l'économie familiale dans laquelle s'inscrit l'enseignement de la danse, voir Ludivine Panzani, « Se faire une place en province : stratégies et pratiques des maîtres à danser dans le marché de l'enseignement (années 1750-1780) », *Recherches en danse* [En ligne], 13 | 2024, mis en ligne le 06 novembre 2024, consulté le 21 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/danse/7747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12mv6>

31 *Affiches de Lyon*, 20 novembre 1771.

32 *Affiches de Lyon*, 12 novembre 1766. Je remercie Bénédicte Hertz qui m'a très généreusement communiqué son travail de dépouillement sur la presse lyonnaise, me permettant de trouver cet article.

33 Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas* [1796-1797], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, vol. I, p. 559-560.

34 S. Granger, *Danser dans la France des Lumières*, op. cit., p. 187.

partenaires de différents niveaux. Comme assistantes artistiques et pédagogiques du maître de danse, elles sont des médiatrices de l'art chorégraphique à part entière, même si leur contribution s'inscrit dans une activité familiale et non dans une logique rémunératrice pour elles-mêmes.

Outre l'entourage familial féminin des enseignants en danse, les directrices de pension peuvent également être identifiées comme des figures d'intermédiaires en province, créatrices de lien entre le public local et les maîtres de danse. Nombreuses sont les annonces dans la presse provinciale où des femmes à la tête d'une pension proposent une offre de cours comprenant une formation en danse, souvent assurée par un maître extérieur. Dans une annonce parue en octobre 1779 dans les *Affiches de Bordeaux*, la maîtresse d'une pension de La Réole, M^{me} Bastide, propose de prendre en charge l'éducation de demoiselles âgées de six à quatorze ans, et précise que « celles qui désireront apprendre à danser, trouveront aussi dans ledit lieu un maître qui leur montrera à un prix honnête. Ces maîtres viendront donner leurs leçons dans ladite pension »³⁵. Dans le cadre de ces collaborations, les directrices de pension peuvent apparaître comme des relais du savoir dansé, en servant d'intermédiaires entre des maîtres et des élèves. Il n'est pas rare également que des maîtresses de pension fassent appel à leur époux pour assurer ces leçons de danse, à l'instar de M^{me} Poirier à Saint-André-de-Cubzac, près de Bordeaux, dont le mari est maître de danse à « l'École royale militaire de Sorèze »³⁶. Ce constat sort des rapports de genre habituels, puisque le maître de danse est en quelque sorte au service de la directrice de pension qui l'a sélectionné. Les deux parties y trouvent leur compte, car l'intervention dans une pension assure une clientèle et un lieu d'exercice pour le maître à danser.

Enfin, les entrepreneuses de spectacles remplissent aussi un rôle médiateur dans la sphère artistique de la danse en promouvant des artistes et en programmant des créations chorégraphiques. Au cours de mon travail de dépouillement archivistique, j'ai jusqu'à présent pu repérer et identifier dix-sept entrepreneuses de spectacles actives dans les villes de province entre les années 1680 et 1780³⁷. Cette liste non exhaustive souligne le rôle essentiel des femmes à la tête de troupes qui exercent en dehors de la capitale. Certaines d'entre elles sont passées à la postérité, comme Marguerite Brunet dite Mademoiselle de Montansier (1730-1820)³⁸ qui obtient le privilège des spectacles de Nantes en 1769³⁹. D'autres, moins connues, voire oubliées, ont pourtant joué un rôle dans l'histoire de certaines institutions théâtrales provinciales, comme les deux sœurs Destouches, à la direction de l'opéra de Lyon au cours du XVIII^e siècle⁴⁰. Des correspondances ou des livres de comptes témoignent de l'importante agentivité de ces entrepreneuses qui administraient des troupes, apparaissant ainsi en un sens comme des « pionnières du show-business »⁴¹. On conserve, par exemple, à Brest, un fonds de près de 650 documents ayant appartenu à la directrice de spectacles Magdeleine Adélaïde d'Orbigny qui témoigne de la remarquable gestion de ses activités⁴². Comme leurs collègues

35 *Affiches de Bordeaux*, 28 octobre 1779.

36 *Ibid.*, 16 juillet 1788.

37 Notamment à Marseille, Besançon, Montpellier, Nantes, Bordeaux, Metz, Lille ou Lyon.

38 Au sujet de M^{me} de Montansier voir notamment Dicta Dimitriadis, *La Montansier. Biographie*, Paris, Mercure de France, 1995 ; Patricia Bouchenot-Déchin, *La Montansier. De Versailles au Palais-Royal, une femme d'affaires*, Paris, Perrin, 2007 ; Manuel Bonnet, *La Montansier (1730-1820), la fameuse directrice*, Versailles, Art + musées et monuments, 2009.

39 AM Nantes, HH 87, *Cession pour 5.500 l. par le sr Bernault à M^{lle} de Montensier de son privilège pour les spectacles de Bretagne*, 18 mars 1768.

40 À ce sujet, voir Anne Le Berre, *Michelle Poncet ou la « Destouches-Lobreau »*. Directrice de l'opéra de Lyon au XVIII^e siècle, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche. Histoire du concert », 2023 et Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932.

41 Cette expression fait écho au film documentaire *Sarah Bernhardt, pionnière du show-business*, réalisé et écrit par Aurine Crémieu, paru en 2022.

42 Le fonds est conservé aux archives municipales de Brest sous la cote Il 15. Au sujet de Magdeleine Adélaïde d'Orbigny, voir Armand Corre, « Une actrice de province directrice de théâtre, madame Dorbigny (1776-1791) », *Revue rétrospective*, Paris, 8^e semestre, t. XIX (1894), n° 136, octobre 1893, p. 217-250.

masculins, ces dernières étaient chargées de recruter des interprètes, de les promouvoir sur scène ou de participer à leur formation. Les entrepreneuses de spectacles pouvaient en effet contribuer au perfectionnement des jeunes artistes, comme le suggère la directrice de troupe, M^{lle} Mercier dans une lettre aux échevins de Marseille datant du 28 janvier 1757 :

Comme je ne doute pas que vous n'ayez mes intérêts en vue dans l'offre que vous me faites d'une jeune demoiselle qui danse et commence à jouer la comédie, je ne puis trop vous témoigner combien je suis sensible à cette marque d'attention de votre part. Je suis prête à votre recommandation de faciliter à cette demoiselle les moyens de se former sur mon théâtre et d'y apprendre son métier⁴³.

Les entrepreneuses de spectacles jouaient donc un rôle d'intermédiaire à plusieurs titres : en faisant le lien entre les artistes et les autorités locales, en formant professionnellement des interprètes et en soutenant le développement de leur carrière. Soulignons par ailleurs que certaines d'entre elles étaient elles-mêmes danseuses, à l'instar de Louise Dimanche qui dirige, durant quelques semaines en 1721, le théâtre de Lille⁴⁴, ou Suzanne Nadal, qui demande à prendre la direction de l'opéra de Marseille en 1739 en proposant de le financer par des actionnaires privés rétribués sur les recettes⁴⁵. De tels exemples montrent que les danseuses pouvaient être de véritables femmes d'affaires⁴⁶ et invitent à reconsidérer le métier d'interprète en l'inscrivant dans des logiques d'entrepreneuriat féminin à l'époque moderne⁴⁷. De fait, c'est en sortant de la capitale parisienne et en lisant entre les lignes qu'on relève des figures d'intermédiaires très diverses, complexifiant ainsi nos connaissances actuelles en histoire de la danse.

Stratégies féminines et contraintes sociales : perspectives de recherche sur l'agentivité des intermédiaires de la danse

Comme nous l'avons vu, les portraits de femmes intermédiaires sont multiples, et nous révèlent leur véritable influence sur la circulation de la danse malgré leur condition féminine : c'est le cas des interprètes ou maîtresses à danser qui transmettent un répertoire chorégraphique, mais aussi de l'entourage familial féminin du maître à danser, des directrices de pension et des entrepreneuses de spectacles qui font le lien entre des interprètes dansants et le public local. Les rôles qu'elles occupent soulèvent cependant des questions sur leur capacité d'action dans la sphère de la danse : à quelles contraintes ces femmes se heurtaient-elles dans leurs activités ? À quel point les normes sociales liées à leur genre pesaient-elles sur leurs rôles de médiation ? Quelles stratégies adoptaient-elles pour les contourner ? Face à ces interrogations, l'étude de leurs réseaux peut apporter des clés de lecture pour mieux comprendre les rapports entre les enjeux de genre et de médiation en danse.

On remarque tout d'abord que les bénéficiaires de leurs médiations sont étroitement liés à des problématiques de genre. Prenons pour exemple les maîtresses de danse : celles-ci précisent presque systématiquement qu'elles n'enseignent qu'à des jeunes filles et à des femmes. Pourquoi les maîtresses à danser proposaient-elles une offre de cours genrée ? La réponse est certainement dans le poids des normes de genre qui les contraignent à se spécialiser dans un public exclusivement féminin. Les cours de danse sont en effet traversés par des enjeux de décence et de promiscuité qui

43 AM Marseille, GG 203, *Lettre de M^{lle} Mercier aux échevins de Marseille concernant la recommandation d'une danseuse*, 28 janvier 1757.

44 S. Bouissou, P. Denécheau, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...*, op. cit., t. II, p. 241-242.

45 AM Marseille, GG 201, *Lettre de Suzanne Nadal aux échevins de Marseille pour diriger l'opéra*, 17 mars 1739.

46 Une démarche d'analyse similaire a été adoptée par Chloé d'Arcy pour l'étude de la danseuse Marie Taglioni au XIX^e siècle en mettant en valeur ses qualités de femme d'affaires qui gère sa carrière, négocie ses contrats et entretient son réseau professionnel. Voir Chloé d'Arcy, « Quand la danseuse ne danse pas : Marie Taglioni, femme d'affaires », dans Florence Fix et Valentina Ponzetto (dir.), *Femmes de spectacle au XIX^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Dramaturgies », 2022, p. 151-165 et *Ead.*, *Marie Taglioni : étoile du ballet romantique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2022.

47 Béatrice Craig, *Les Femmes et le monde des affaires depuis 1500*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019.

doivent respecter les codes moraux de l'époque. La question du genre dans les cours de danse est ainsi présente dans les règlements des corporations, comme à Metz, où il est interdit de donner des leçons au domicile de l'enseignant « quand il y aura des garçons et des filles mêlées ensemble »⁴⁸. Si cette transmission féminine semble aller de soi dans un monde où la partition des genres est très marquée, rappelons que les femmes sont très minoritaires dans la profession puisqu'elles ne sont alors pas reconnues par la corporation des joueurs d'instruments et maîtres à danser. On peut alors faire l'hypothèse que les danseuses de province ont contribué à l'essor d'un patrimoine chorégraphique au XVIII^e siècle, à l'image des pratiques de transmission qui étaient à l'œuvre entre des vedettes féminines de l'Opéra de Paris⁴⁹. L'interdiction messine rappelle également que le lieu d'exercice a son importance dans la clientèle reçue par les maîtresses à danser. En effet, si les enseignants masculins sont nombreux à « tenir salle » dans les annonces de presse, aucune maîtresse de danse ne mentionne le fait qu'elles donnent cours dans un espace loué à cet effet : les enseignantes semblent plutôt se déplacer à domicile ou exercer dans des lieux d'enseignement⁵⁰. On peut en conclure que les femmes ne peuvent donner de leçons que dans un cadre privé, au sein duquel un contrôle parental ou institutionnel peut s'opérer. Ce constat s'inscrit dans les normes sociales de l'époque, associant les femmes à la sphère privée⁵¹. Le milieu de l'enseignement de la danse ne semble pas échapper à ces contraintes sociétales où les enjeux de genre croisent ceux de la spatialité.

Néanmoins, certaines annonces laissent penser que des femmes pouvaient ponctuellement enseigner à des élèves masculins, comme « M^{lle} Dony Mereto [...] première danseuse qui s'est fait applaudir sur plusieurs théâtres de France ». Selon une annonce passée en janvier 1768 dans les *Affiches de Lyon*, cette dernière « s'est proposée de fixer sa demeure en cette ville, dans l'espérance d'y faire des écoliers » et non des écolières comme on peut le lire habituellement⁵². Son statut d'interprète et sa renommée scénique pourraient fournir une explication : il n'est pas exclu que la notoriété de la danseuse joue comme un argument de vente pour attirer une clientèle mixte. Il semblerait donc que les enseignantes en danse aient pu utiliser ou contourner les normes sociales pour se démarquer sur le marché de l'enseignement.

Au-delà de la question des bénéficiaires, les intermédiaires de la danse jouent également sur la mixité de leur réseau afin de pratiquer leur activité. L'étude des correspondances nous renseigne notamment sur la capacité de ces femmes à surmonter les difficultés professionnelles qu'elles rencontrent. Outre les aléas liés à leur condition physique⁵³ — grossesses, accidents ou maladies — elles doivent parfois faire face à des situations précaires, notamment en cas de rupture de contrat, voire de violences dans le cadre de leur carrière. Elles ont alors elles-mêmes recours à des intermédiaires, souvent masculins, pour contourner les obstacles qui s'imposent à elles et à leurs proches. C'est le cas de Marie-Anne La Roque, maîtresse de danse à Marseille, qui fait

48 AM Metz, HH 9, *Lettres de maîtrise délivrées à des maîtres à danser et joueurs d'instruments*, 1735-1739.

49 Bianca Maurmayr, « Femmes et transmission du savoir dansé dans la France du XVIII^e siècle. Mise en lumière d'un patrimoine chorégraphique », dans C. Foucher, H. Marquié, F. Duhautpas (dir.), *Médiatrices des arts*, op. cit., p. 45-64.

50 Sylvie Granger, « Montrer à danser dans les provinces au XVIII^e siècle. Trente ans de petites annonces », dans Marie-Françoise Bouchon, Rebecca Harris-Warrick, Jean-Noël Laurenti (dir.), *La Danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Musicologie », 2023, p. 473-492.

51 Peter Stallybrass, « Patriarchal Territories: The Body Enclosed », dans Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers (dir.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, coll. « Women in culture and society », 1986, p. 123-142.

52 *Affiches de Lyon*, 20 janvier 1768.

53 Françoise Dartois-Lapeyre relève par exemple que pour des raisons financières et organisationnelles, la plupart des danseuses de l'Académie royale de musique à Paris continuent à paraître sur scène jusqu'à huit mois de grossesse. F. Dartois-Lapeyre, « Le statut de la danseuse à l'Académie royale de musique », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n°3, juin 2008, « Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait », p. 13.

appel au marquis de Pilles pour obtenir le retrait d'un ordre de police lui enjoignant de quitter la ville⁵⁴. Ce dernier lui accorde son soutien et déclare dans une lettre aux échevins de Marseille que M^{me} La Roque « est venue ici implorée [*sic*] mon appui. Je protège depuis longtemps cette femme dont l'art est utile au public » ; il souligne ensuite qu'elle a été baptisée et mariée à Marseille⁵⁵. Son intervention et ses arguments à la fois artistiques et moraux opèrent : M^{me} La Roque tente même de faire étendre cette décision favorable à neuf membres de sa famille, dont son neveu, Jean Pelicot, lui aussi maître à danser⁵⁶. Ce document montre bien que Marie-Anne La Roque utilise sa position pour œuvrer à la fois dans la sphère professionnelle, en défendant son activité d'enseignement en danse et celle de son neveu, et dans la sphère privée, puisqu'elle intercède en faveur de sa famille. Il témoigne également du système de protection des artistes chorégraphiques par des hommes nobles qui est très particulier à cette époque.

Cependant, le recours au réseau n'est pas le seul moyen d'action qui s'offre à ces femmes. L'étude des sources judiciaires nous livre des éléments d'analyse intéressants sur la façon dont elles saisissent la justice pour garantir leurs « droits » ou obtenir des protections en cas d'aléa dans leur carrière. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer ici un procès dont les pièces sont conservées aux archives municipales de Toulouse, documentant la procédure judiciaire lancée par la danseuse Marie Pouget contre le violoniste Billon qui a proféré envers elle des menaces lors d'une répétition à la Comédie. La plainte, déposée le 11 août 1784, mentionne que :

[...] quelqu'une danseuse s'étant trompée à la figure du ballet, le maître de ballet s'en prit à la suppliante et comme elle s'en justifioit vis-à-vis du maître de ballet, le sieur Billon, prenant la parole, voulu luy imposer silence en prétendant qu'il lui coupoit la tête, à quoy la suppliante répondit qu'il n'étoit pas fait pour luy en imposer et qu'ils étoient l'un et l'autre pour remplir leur devoir et sans autorité⁵⁷.

Cette remarque déplaît à Billon qui la traite alors de « mauvaise crape, putain, garce » et menace même de la jeter au milieu du parterre, de la fouetter ainsi que « de lui casser le violon sur la tête⁵⁸ ». Dans la suite du procès, le témoignage d'un autre danseur de la troupe, Pierre Étienne Rolland, nous apprend que c'est à cause d'un changement de place sur scène que le ton est monté. Avant de confirmer l'agression verbale et les menaces physiques commises envers Marie Pouget, il rapporte que :

Lundy dernier vers les dix heures du matin, estant dans la salle du spectacle où il faisoit la répétition d'un balay, il entendit que le S[ieur]r Pitro, maître de balet, dit à la plaignante qu'elle n'étoit point à sa place et qu'elle faisoit manquer la figure, elle lui répondit qu'à moins de courir, elle ne pourroit pas s'y trouver plutôt, alors led[i]t S[ieur]r Pitro fit recommencer le balet. Le S[ieur]r Billon, musicien et répétiteur de ce balet, qui sans doute étoit pressé, dit à lad[i]te plaignante qui continuoit de parler avec led[i]t S[ieur]r Pitro qu'elle n'avoit qu'à se taire et qu'elle l'ennuyoit [...]⁵⁹.

C'est donc précisément à cause d'une critique de la danseuse à propos de la mise en scène du maître de ballet que le conflit éclate. À l'image de Marie Pouget, la capacité d'expression des interprètes féminines pouvait être limitée dans le cadre professionnel : signifier son avis et faire entendre sa voix face à un maître de ballet, fonction exclusivement masculine au XVIII^e siècle, n'allait pas de soi. Cependant, le recours à la justice témoigne de la mise en œuvre d'une stratégie de défense et non d'une attitude passive de la part de ces femmes. Un tel constat invite ainsi à

54 AM Marseille, GG 189, *Lettre du marquis de Pilles aux échevins de Marseille en faveur de M^{me} La Roque, maîtresse de danse*, 11 octobre 1751. Document cité par S. Granger dans *Danser dans la France des Lumières*, op. cit., p. 188.

55 AM Marseille, GG 189.

56 AM Marseille, GG 189.

57 AM Toulouse, FF 828, *Procès de Marie Pouget, danseuse à la Comédie, contre Billon, répétiteur et violon à la Comédie*, 1784.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

envisager les intermédiaires comme des femmes dotées d'une véritable agentivité et qui, malgré les contraintes de genre qui s'imposent à elles, disposaient d'une marge de manœuvre dans l'exercice de leur rôle de médiation.

Dans la sphère de la danse, les intermédiaires féminines doivent bien être considérées dans toute leur pluralité. Qu'elles soient épouses, filles ou mères de maître à danser, interprètes sur le devant de la scène ou enseignantes, entrepreneuses de spectacles ou directrices de pension, ces femmes remplissent toutes des rôles d'intermédiation de la danse en province. Il apparaît donc indispensable de prendre en compte leur rôle auprès des publics provinciaux pour mieux comprendre les phénomènes de transmission et de circulation chorégraphique au XVIII^e siècle. Leur capacité à se saisir pleinement des procédés de médiation — en recourant à la presse, à des personnalités influentes ou à des procédures judiciaires — prouve que ces femmes disposaient d'une marge d'action et d'un réseau encore souvent sous-estimé. Il semblerait que le contexte socio-économique en province, certes variable selon les villes et les périodes, ait été particulièrement propice au développement des activités menées par ces médiatrices du monde de la danse. Ne serait-ce pas, finalement, dans les espaces provinciaux européens, territoires d'intermédiation entre les capitales, que les femmes sont parvenues à faire preuve d'une agentivité plus grande et diverse ? L'étude de ces figures féminines invite en tout cas à requestionner les centralités, tant dans la sphère de la danse que dans l'économie provinciale du XVIII^e siècle, offrant un contrepoint aux études sur l'agentivité féminine qui se sont jusqu'alors davantage concentrées sur les métropoles.