

# Corps et altérité : *Giselle* d'après Alicia Alonso (1943-1966)

**Iván Jiménez**

Université Paris-Est Créteil (IMAGER, EA3958)

Résumé : Afin d'approcher la problématique de la « détermination nationale et culturelle de la corporéité » (Pouillaude *et al.*, 2003), nous revenons sur le parcours de la danseuse et chorégraphe cubaine Alicia Alonso (n. 1920), en considérant deux moments de son travail autour du ballet *Giselle* (1841) : ses débuts dans le rôle titre en 1943, qui attirent l'attention sur les transferts culturels dont elle se nourrit pendant sa période formative aux Etats-Unis, et qui viennent contrebalancer l'étiquette « cubaine » souvent accolée à sa danse ; puis – à l'ère de la révolution castriste et de la guerre froide –, la reprise de *Giselle* par le Ballet National de Cuba au Théâtre des Champs-Élysées, en 1966, qui nous renseigne sur un décalage – une expérience de l'« altérité » (Bernard, 2001) – entre les préconceptions de la critique parisienne, alors imprégnée des imaginaires du folklore ou de l'exotisme, et les formes gestuelles de la tradition romantique que la troupe cubaine donne à voir.

Mots-clé : Alicia Alonso, *Giselle*, corps national, altérité, traditions

Resumen : Para abordar « la problemática de la determinación nacional y cultural de la corporéidad » (Pouillaude *et al.*, 2003), consideramos la trayectoria de la bailarina y coreógrafa cubana Alicia Alonso (n. 1920), centrándonos en dos momentos de su trabajo en torno al ballet *Giselle* (1841): sus inicios en el rol protagónico en 1943, que nos permiten apreciar las transferencias culturales de las que se nutre durante su formación en USA, y que en cierto sentido hacen contrapeso a la etiqueta « cubana » que suele ser asociada a su danza ; y luego – en la era de la revolución castrista y de la guerra fría – la presentación de *Giselle* que realiza el Ballet Nacional de Cuba en 1966 en el Teatro de los Campos Elíseos, que nos lleva a ver un desfase – una experiencia de la « alteridad » (Bernard, 2001) – entre las ideas preconcebidas de la crítica parisina, entonces impregnada de los imaginarios del folclor

y del exotismo, y las formas gestuales de la tradición romántica que la compañía cubana deja ver.

Palabras clave: Alicia Alonso, *Giselle*, cuerpo national, alteridad, tradiciones

## Introduction

Le cas de *Giselle* d'après Alicia Alonso nous permet d'aborder la convergence d'enjeux politiques et esthétiques dans la perception des corps dansants. Née en 1921 à La Havane, co-fondatrice du Ballet National de Cuba et figure renommée de la scène internationale entre les années 1940 et les années 1990, l'artiste aime rappeler, non sans fierté, qu'elle a frayé le chemin pour que les danseurs portant un nom hispanophone apparaissent à l'affiche des ballets classiques<sup>1</sup> : à ses débuts, des agents lui auraient suggéré de prendre le nom aux sonorités russes d'Alonsov, sous prétexte que ce serait un gage de sa maîtrise de la danse classique, mais elle aurait tenu à garder le nom de son mari, Alonso. Au fil des décennies, le Ballet National de Cuba<sup>2</sup> et son école ont gagné une telle notoriété dans la transmission des ballets européens – *Coppélia*, *La Fille mal gardée*, *Le Pas de quatre*, *Le Lac des cygnes*, *Giselle*, entre autres –, que d'aucuns n'hésitent pas à attribuer à l'artiste le mérite d'avoir « apporté la cubanía au ballet universel<sup>3</sup> ». Dans le cas d'Alicia Alonso, dont l'ascendance espagnole et les traits physiologiques – chevelure brune, grands yeux en amande, lèvres épaisses – ont pu alimenter le topique de « la latina qui danse du classique<sup>4</sup> », topique qu'elle a sans doute cherché à entretenir par l'interprétation des pièces inspirées de l'imaginaire hispanique, telles *Don Quichotte* (Marius Petipa, 1869) ou *Carmen* (Alberto Alonso, 1967), on observe cependant quelque chose de paradoxal : plus on remonte en amont de son parcours artistique, vers sa période de formation aux États-Unis, plus on s'aperçoit des transferts culturels dont elle est redevable, si bien que l'étiquette prétendument latine ou cubaine de sa danse devient plus floue. De cette tension entre l'identification nationale d'un projet esthétique et les « captations de savoirs exogènes<sup>5</sup> » dont il se nourrit, il sera question dans notre étude.

Sans doute n'y a-t-il pas une histoire plus révélatrice de cette tension que celle de l'interprétation d'Alicia Alonso, en tant que danseuse et chorégraphe, de *Giselle*, le ballet en deux actes que Jean Coralli et Jules Perrot ont réglé à Paris, en 1841, sur une musique d'Adolphe Adam et un livret de Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. C'est à l'automne 1943, à l'époque où

1 Propos recueillis d'Alicia Alonso et d'Alberto García, Directeur de l'Institut Universitaire de Danse à l'URJC de Madrid, in GARCÍA, Nico, *Imprescindibles – Alicia Alonso. Para que Giselle no muriera*, TVE, [en ligne], 2015, documentaire, (1h02), min. 8 :00-9 :00. Disponible sur : <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IhUnPPyctPE>>, [01.03.2016].

2 Désormais BNC.

3 Propos recueillis du compositeur et chanteur Pablo Milanés, *ibid.*, min. 36 :45-36 :60.

4 *Ibid.*, min. 8 :00-9 :00.

5 DELATTRE-DESTEMBERG, Emmanuelle, GLON, Marie et OLIVESI, Vannina, « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques », *Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse*, [en ligne], décembre 2013. Disponible sur : <URL : <http://ahcdanse.hypotheses.org/38>>, [01.03.2016].

elle était danseuse du Ballet Theatre de New York, qu'elle a incarné pour la première fois le rôle de la jeune paysanne qui meurt d'un amour trahi, qui resterait l'un des plus emblématiques de sa carrière.

Comme à l'égard de cette artiste il existe des avis controversés, autant motivés par son amitié avec Fidel et Raúl Castro que par son caractère visiblement imposant, sa célébrité finit par éclipser le discours qu'elle a développé sur sa pratique<sup>6</sup>. Afin d'approcher le volet esthétique de sa pensée, nous nous intéresserons à l'essai « Performing Giselle<sup>7</sup> », qui est sa contribution à l'ouvrage substantiel de Charles Payne sur l'histoire de l'American Ballet Theatre. Dans notre lecture de ce récit rétrospectif, qu'elle rédige en anglais, nous avons privilégié trois axes thématiques : les expériences d'apprentissage qui déterminent son approche de *Giselle*, certains enjeux politiques de son interprétation du rôle et son positionnement par rapport aux traditions.

Par ailleurs, à partir des archives parisiennes<sup>8</sup> sur la reprise de *Giselle* au Théâtre des Champs-Élysées en novembre 1966, et sur la base de deux captations réalisées à Cuba, l'une en 1963 et l'autre en 1968<sup>9</sup>, nous avons considéré un moment ultérieur : à l'ère de la révolution castriste et de la guerre froide, un décalage se produit entre, d'une part, les attentes suscitées par l'étiquette nationale cubaine accolée sur les corps et, de l'autre, les qualités gestuelles que les danseurs offrent aux regards ; pour ce qui est de la critique parisienne, elle rend compte d'un « régime de perception et de pensée<sup>10</sup> », dans lequel l'intérêt pour le travail de la compagnie cubaine est nettement investi des imaginaires sur les pays exotiques. D'où le lien que nous établissons avec la problématique de l'altérité<sup>11</sup> : selon notre hypothèse, ces imaginaires sont contrecarrés par l'œuvre d'Alicia Alonso autour de *Giselle*, ce qui au-delà de la question de la propagande lui conférerait aussi une portée politique.

---

6 Par exemple, étant donné son handicap visuel – le décollement des rétines qu'elle a subi dès la vingtaine –, il serait souhaitable d'en savoir davantage sur la façon dont elle trouvait ses repères dans l'espace scénique.

7 ALONSO, Alicia, « Performing Giselle », in *American Ballet Theatre*, Charles Payne (dir.), New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 333-342. Charles Payne éditait les programmes de cette institution, dans laquelle il travaillait aussi comme gérant.

8 Dossier d'artiste « Alicia Alonso » de la Bibliothèque-musée de l'Opéra national de Paris et dossier documentaire « Alicia Alonso 1966-2010 » de la Médiathèque du Centre national de la danse de Pantin.

9 Extraits de la captation réalisée par Enrique Pineda Barnet, en septembre 1963 au Théâtre Karl Marx, et d'une autre captation réalisée au Gran Teatro de La Havane, le 3 novembre 1968, [en ligne], Disponibles sur : <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=t39hKgFRHPA>>, [28.03.2016].

10 RANCIÈRE, Jacques, *Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, p. 13.

11 « L'altérité désigne non une chose en soi, mais le rapport entre un phénomène perçu et ma manière de le percevoir comme distinct sinon étranger à ma propre corporéité et à l'ensemble de mon environnement ». BERNARD, Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée*, [en ligne], 2001, vol. 29, n° 2, p. 8, Disponible sur : <URL : <http://www.erudit.org/fr/revues/pr/2001-v29-n2-pr2786/030622ar/>>, [28.03.2016].

## Interprétations de *Giselle*, du drame aux émotions

Depuis sa création à l'Académie Royale de Musique de Paris, le 28 juin 1841, avec Calotta Grisi et Lucien Petipa dans les rôles titres, *Giselle* se déroule selon l'argument suivant : dans le premier acte, qui fait une large part à la pantomime, un jeune duc (Albrecht ou Albert) se fait passer pour un villageois (Loys) et séduit une jeune paysanne (Giselle) tout près du cottage où elle habite ; ils restent momentanément liés par l'amour et par une promesse de mariage, jusqu'à ce qu'un groupe de courtisans arrive dans le village. À ce moment-là, Giselle rencontre la princesse Bathilde, à qui Albrecht est déjà fiancé ; lorsqu'elle apprend que son amoureux l'a trahie, dans une scène fort connue, elle devient folle : sous le regard des paysans, de la Cour et du prince parjure, elle meurt prosternée dans les bras de sa mère. Dans la deuxième partie, qui est un acte blanc – ainsi nommé par la couleur du tutu du corps de ballet –, Giselle rejoint le royaume des Wilis, les spectres des jeunes filles mortes avant le jour de leurs noces. Elles sortent de leurs tombes la nuit et sous la tutelle de leur reine, Myrtha, elles vont à la rencontre du premier venu pour le faire danser de façon impitoyable jusqu'à l'effondrement. Albrecht est aussi condamné à ce sort mais Giselle l'en préserve en dansant avec lui jusqu'à l'aube, sans lui témoigner aucun ressentiment.

Le romantisme souvent attribué à *Giselle* tient d'abord aux sources littéraires du livret<sup>12</sup> : du poème « Fantômes » de Victor Hugo, extrait du recueil *Les Orientales* (1829), Théophile Gautier reprend la figure d'une jeune fille éprise de danse, qui trouve la mort à la sortie d'un bal : « elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée. ». Ce motif entre en correspondance avec la « poésie vaporeuse et nocturne<sup>13</sup> », la « brume veloutée du clair de lune allemand<sup>14</sup> » et les personnages légendaires – dont les « Wilis au teint de neige, à la valse impitoyable<sup>15</sup> » –, que le librettiste découvre dans l'essai *De l'Allemagne* (1837) de Heinrich Heine. Pour démarrer l'avancée vers « ce bal de blanches bacchantes<sup>16</sup> », Jules-Henri Duvernoy de Saint-Georges, co-auteur du livret, situe l'action du début à l'automne, dans une ambiance villageoise ; ainsi, à travers une transfiguration païenne, l'héroïne devient la reine des vendanges de sorte que « les deux actes s'opposent, le premier, réaliste, jouant sur l'écart des positions sociales du couple amoureux, le second, fantastique, sur le contraste entre le pardon et la vengeance<sup>17</sup> ». D'un point de vue général, le romantisme de *Giselle* renvoie également au fait que dans une société de plus en plus dominée par le prosaïsme industriel, de même que *La Sylphide* (Philippe Taglioni, 1832) et le *Pas de quatre* (Jules Perrot, 1845), la pièce témoigne de la transformation du ballet en « expression de l'irréel et du rêve<sup>18</sup> », notamment par les progrès techniques et les modifications du costume féminin : les trappes et l'éclairage à gaz enrichissent les effets d'apparition et disparition ; les pointes et l'allongement du tutu en mousseline « donn[ent] l'impression que la ballerine flotte dans les airs telle un fantôme<sup>19</sup> ». Pour ce qui est des formes gestuelles :

12 DESSY, Clément, « Théophile Gautier, de la littérature à la danse », in *Programme de Giselle*, dir. Jérôme Maurel, Opéra national de Paris, 2016, p. 48.

13 GAUTIER, Théophile, « Lettre à Heinrich Heine », La Presse, 5 juillet 1841, *ibid.*, p. 44.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 JACQ-MIOCHE, Sylvie, « Giselle, bacchante chrétienne », *Programme de Giselle*, *op. cit.*, p. 56.

17 *Ibid.*, p. 57

18 MAUREL, Jérôme, « Le ballet romantique », *Programme de Giselle*, *op. cit.*, p. 80.

19 *Ibid.*, p. 83.

Les mouvements prennent de l'amplitude et le saut, autrefois réduit, devient "en-vol", exigeant une utilisation différente du corps et une multiplication des pas de liaison pour la prise d'élan. Les bras s'allongent, s'arrondissent et se posent en couronne au-dessus de la tête. La recherche du "moelleux", du "fondu", du "lié", guide l'exécution des pas. Les oppositions du buste et de la tête se multiplient (effacés, épaulés). De la même manière, l'arabesque – emblématique de l'acte blanc – trouve sa forme définitive, métaphore de l'envol et de la suspension, à la limite du déséquilibre<sup>20</sup>.

Dans *Giselle*, ces qualités s'associent aux formes curvilignes qui sont visibles par exemple au niveau des épaules et de la nuque, mais ce qui apparaît comme une balise incontournable dans la perpétuité de ce ballet, c'est la corrélation entre les formes gestuelles, la dimension dramatique et les émotions. En mai 2016, quelques semaines avant son interprétation du rôle de Giselle, la danseuse argentine Ludmila Pagliero, étoile de l'Opéra de Paris, attirait notre attention sur l'interdépendance entre les variations rythmiques ou expressives de la danse, et l'accumulation des émotions dans un court intervalle<sup>21</sup> : au sein d'un monde social « en crise<sup>22</sup> » – les paysans d'un côté, les nobles de l'autre –, dans cette journée que le spectacle condense en deux heures, Giselle connaît divers sentiments – l'amour, la joie, la trahison, la folie, le désir de la mort, le pardon... –, et c'est cette progression émotionnelle qui transforme la danse en quelque chose d'autre qu'une exécution mécanique de pas réglés. En 2007, dans un numéro sur « le danseur et l'émotion », la revue *Repères* publie un entretien avec Ghislaine Thesmar, ancienne danseuse étoile de l'Opéra de Paris, dont le point de vue nous éclaire sur les différentes traditions autour du personnage : « la tradition orale est riche précisément parce qu'elle explicite les motivations<sup>23</sup> ». Elle explique qu'alors que la Giselle de la tradition française, qu'elle a reçue par l'intermédiaire d'Yvette Chauviré, était « précieuse [...] très esthétique<sup>24</sup> », celle de la tradition russe, qu'elle a approchée avec Galina Oulanova, était plus « émotionnelle » : « elle était pétrie par le travail de Stanislavski ; elle m'a débarrassée des fioritures par lesquelles on espère démontrer une émotion : il fallait oser ressentir cette émotion ». Dans le même dossier, quatre danseuses étoiles de la même institution – Agnès Letestu, Laetitia Pujol, Aurélie Dupont et Clairemarie Osta – présentent divers éléments imaginaires, sensoriels ou esthétiques qui participent à leurs interprétations du rôle. Selon Aurélie Dupont, par exemple, « les pieds de Giselle, dans le second acte, c'est l'urgence : elle doit sauver l'être qu'elle aime. Elle court, elle apporte des fleurs, elle va le chercher, "vite il faut que tu dances ou tu vas mourir"<sup>25</sup> ». Sans effacer la singularité de

---

20 *Ibid.*, p. 82.

21 « Todo lo que te está sucediendo es un día casi mágico que termina en una tragedia increíble ; entonces cada momento va construyendo tu estado emocional para poder llegar a ese final donde explota como una locura. [...] En el primer acto, hay muchas emociones, muchos estados, muchos encuentros, que suceden en apenas cuarenta minutos. [...] Y lo otro que es sumamente importante en estos ballets románticos es que si no está esa emoción, si no está esa teatralidad, el ballet puede parecer ... sin sentido. Como pasado de moda. » PAGLIERO, Ludmila, entretien personnel autour de *Giselle*, Charenton-le-Pont, 21 mai 2016.

22 *Ibid.*

23 THESMAR, Ghislaine, « Transmettre les motivations d'un personnage », interview par Laetitia Doat et Marie Glon, *Repères. Cahier de danse*, 19, mars 2007, p. 6.

24 *Ibid.*, p. 5.

25 DOAT, Laetitia et GLON, Marie, « Autour de *Giselle*, une poétique de l'interprétation », *ibid.*, p. 10.

chacun des quatre discours, le dossier distingue au moins deux façons d'établir la relation entre gestes et émotions, l'une guidée par l'*expression*, l'autre par la *perception* : alors que dans la démarche expressive, « le geste et la posture sont l'émanation de l'émotion<sup>26</sup> », dans la démarche perceptive, il s'agit de « partir de l'œuvre, des actions et mouvements qu'elle demande, pour en laisser jaillir le sens et les émotions<sup>27</sup> ».

On comprend ainsi que l'incarnation d'un personnage si codifié tel celui de Giselle, exige tout de même une dose d'inventivité : à chaque interprète de trouver son propre cheminement, imaginaire et sensoriel, pour donner corps au style romantique. Pour situer le projet d'Alicia Alonso au milieu de cette variabilité, cerner ces « espace[s] de *réflexivité*<sup>28</sup> », « ces écarts générant de l'*entre*, où s'effectue le commun<sup>29</sup> », que le philosophe François Jullien propose de reconnaître par la mise en regard des cultures. Sans entrer dans des comparaisons laudatrices ou dépréciatives, nous verrons que s'agissant de Giselle, il y a plus de « commun » que les revendications nationalistes ne le prétendent.

## La *Giselle* d'Alicia Alonso, gestes d'ailleurs

La fondation officielle du BNC en 1961<sup>30</sup>, peu de temps après la révolution de *los barbudos de la Sierra Maestra*, résulte de l'étatisation de la compagnie qu'Alicia Alonso avait créée en 1948, avec son premier époux, Fernando Alonso, et son beau-frère, Alberto Alonso, compagnie qui deviendrait le Ballet de Cuba en 1955, au moment où ils organisaient des tournées contre la dictature de la dictature de Fulgencio Batista. Dès le début de ses activités, le BNC œuvre en faveur d'une légitimation du régime castriste, que la sociologue Pauline Vessely explique ainsi :

La portée symbolique de la propagande est d'autant plus grande que 1/le BNC est un media dont la portée et la visibilité est très grande (dans un univers où les médias sont très contrôlés) et 2/ elle s'inscrit dans un processus de réappropriation d'une culture d'élite. Le BNC dispose d'une grande visibilité auprès des classes populaires, y compris dans les provinces rurales<sup>31</sup>.

L'un des fondements du style de danse que l'école cubaine cherche à inculquer – amplitude des sauts, rapidité des tours, théâtralité et accents sur la musique, distinction des genres masculin et féminin<sup>32</sup> – est la *cubanidad*<sup>33</sup>, une notion qui depuis le 19<sup>e</sup> siècle sert à étayer des formulations

26 *Ibid.*, p. 11.

27 *Ibid.*

28 JULLIEN, François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012, p. 34.

29 *Ibid.*, p. 73.

30 Site de la compagnie : <URL : <http://www.balletcuba.cult.cu>>, [15.01.2018].

31 VESSELY, Pauline, « De la propagande révolutionnaire cubaine. Le Ballet National de Cuba au cœur des idéaux castristes », in *Art, connaissance, imaginaire*, Florent Gaudez (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 257.

32 *Ibid.*, p. 247-248.

33 Également énoncée comme la *cubanía*, la notion s'imprègne de la pensée de José Antonio Saco sur l'esclavage, la propriété agricole et l'éducation, et des réflexions de José Martí sur le collectivisme et

identitaires très diverses – allant de l’attachement au paysage des cultures de canne à sucre et de la mer, jusqu’à la mise en valeur du métissage ou de l’expérience de l’isolement –, qui a souvent exprimé le sentiment d’émancipation vis-à-vis des empires espagnol et états-unien. Au sein du BNC, *la cubanidad* trouve une continuité dans l’idée d’un « corps national » que Fernando Alonso définit selon des critères morphologiques et des possibilités kinésiques très précis : « chez les femmes, un bassin large et une importante laxité des hanches, permettant un “en-dehors” impressionnant [...] ; [chez les hommes], la longueur de leurs muscles, qui leur conférerait une puissance remarquable tout en conservant la souplesse<sup>34</sup> ». Cependant, explique Pauline Vessely, cette idée d’un corps national n’est pas un déni de la mixité de la population de l’île, puisque les « normes laissent la place à une diversité des corps infiniment plus importante que celle que l’on observe, par exemple, à l’Opéra de Paris<sup>35</sup> ! ».

Le postulat d’un corps national cubain ouvre pour nous un questionnement quant à « la détermination culturelle ou nationale de la corporéité<sup>36</sup> » : en effet, on peut se demander dans quelle mesure il est possible de délimiter l’horizon gestuel des interprètes, c’est-à-dire leurs possibilités kinesthésiques, en fonction de l’aire géographique et culturelle d’où ils proviennent. Si les danseurs cubains se réclament aujourd’hui d’un style propre, cette fierté nationaliste<sup>37</sup> ne saurait pas masquer les circulations ou migrations gestuelles, en dehors de Cuba et de l’Amérique hispanique, dont les fondateurs de leur école se sont imprégnés. D’où l’intérêt que nous accordons à l’essai « Performing Giselle » d’Alicia Alonso : en plus de l’évocation de ses exploits, le récit revient sur ces transferts culturels, tout en fournissant des informations non négligeables sur les conditions socio-économiques du métier de danseur dans les années 1940.

D’emblée, la narration nous situe à New York, au milieu d’un carrefour où la comédie musicale croise les courants de danse classique cultivés dans la Russie impériale. Ces derniers sont relayés par les artistes russes ou britanniques russes ou britanniques qui à la suite de leur départ des Ballets russes de Serge Diaghilev, ou au moment de la deuxième guerre mondiale, quittent l’Europe pour s’installer aux États-Unis. Dans ce contexte marqué par l’arrivée des chorégraphes Michel Fokine, Léonide Massine et George Balanchine, Alicia Alonso poursuit sa formation auprès d’Alexandra Fedorova – belle-sœur de Fokine, épouse de son frère Alexandre – et auprès d’Enrico Zanfretta, un septuagénaire de l’école de La Scala qui enseignait la méthode d’Enrico Cecchetti, qu’elle reconnaît comme une source de « [son] habileté pour bouger les pieds avec grande rapidité<sup>38</sup> ». Alors qu’elle

---

l’activisme. *Ibid.*, p. 244. Voir aussi KAPCIA, Antoni, « One hundred years of solitude: 1898 and 1998 in the Cuban search for national identity », in *Spain’s 1898 Crisis : Regenerationism, Modernism, Postcolonialism*, Joseph Harrison and Alan Hoyle (ed.), Manchester-New York, Manchester University Press, 2000, p. 235-237.

34 VESSELY, Pauline, « Un corps national », interview par Marie Glon et Katharina Van Dyk, *Repères. Cahier de danse*, 24, novembre 2009, p. 11.

35 *Ibid.*

36 POUILLAUDE, Frédéric, « Corps collectif, corps politique, corps national », in *Danse et politique*, Dominique Dupuy et Claire Rousier (dir.), Pantin, Le Mas de la danse-Cnd, 2003, p. 46. Sur la distinction entre le concept de corporéité comme un processus sensoriel ou perceptif toujours en devenir, et la vision qui universalise le corps comme un ensemble d’organes à fonctions préétablies, voir BERNARD, Michel, « De la corporéité comme “anticorps” », in *De la création chorégraphique*, Pantin, Cnd, 2001, p. 17-24.

37 Voir les propos de Loipa Araújo, Ramona Saá, directrice de l’école du BNC, et Lienz Chang, in GARCÍA, Nico, *Imprescindibles...*, *op. cit.*, min. 37 :26-39 :15.

38 « From this training I acquired the ability to move my feet with great rapidity », ALONSO, Alicia, « Performing Giselle », in *American Ballet Theatre*, *op. cit.*, p. 334.

interprète principalement les pièces des chorégraphes du Ballet Caravan – Eugene Loring, William Dollar, Lew Christensen –, le fait d'avoir assisté à une représentation de *Giselle* à la Metropolitan Opera House de New York, le 11 avril 1940, avec les Anglais Alicia Markova et Anton Dolin<sup>39</sup> dans les rôles de Giselle et d'Albrecht, est souligné comme un événement marquant : « aussitôt c'était clair pour moi que malgré leur ancienneté, les classiques pouvaient être très vivants. Pour moi, la danse de Markova – si différente du style coupant et rude auquel nous étions habitués dans le Ballet Caravan – apportait une dimension tout neuve à l'art du ballet<sup>40</sup> ».

La même année, après une audition, elle rejoint le Ballet Théâtre, institution que la danseuse Lucia Chase vient de fonder avec l'agent Richard Pleasant. Elle y retrouve Anton Dolin, qui lui apprend sa version de *Giselle* « à la Diaghilev » ; au sein de la naissante compagnie, cette version se substitue à celle de Mikhaïl Mordkin. Elle commence par incarner deux personnages secondaires : une amie de l'héroïne dans le premier acte, et l'une des deux Wilis solistes du deuxième acte – Moyna, l'autre étant Zulma. Au bout d'une absence prolongée, due aux chirurgies de la vue qui l'obligent à rester alitée à Cuba entre 1942 et 1943, elle retourne à New York. Alicia Markova est alors la vedette du Ballet Theatre, mais en raison d'une hernie elle doit être remplacée dans l'urgence dans plusieurs rôles, en octobre 1943. Selon l'emploi du temps reproduit dans l'essai, quelques heures de répétition avec Anton Dolin auront suffi à Alicia Alonso pour réussir son début dans le rôle de Giselle, le 2 novembre 1943. Elle devra attendre des mois pour pouvoir de nouveau le danser le 27 janvier 1945, à Seattle, avec l'Antillais Hugh Laing comme partenaire. En 1945, le départ du duo Dolin-Markova et un changement de la direction – Lucia Chase et Oliver Smith remplaçant German Sevastianov et l'imprésario Sol Hurok – lui permettent une promotion comme *prima ballerina* et une interprétation beaucoup plus régulière du rôle prisé, d'abord avec André Eglevsky, ensuite avec Igor Youskevitch, avant qu'elle n'entreprenne la création de sa propre compagnie à Cuba. De ces années-là, elle fait ce bilan : « à l'époque où j'ai quitté le Ballet Theatre pour me consacrer entièrement à ma propre compagnie, ma caractérisation de Giselle avait cristallisé. Je la connaissais intimement comme une fille naïve dans le premier acte et comme un esprit désincarné dans le deuxième<sup>41</sup> ». La connexion qu'elle établit entre cette « caractérisation » et l'approche d'un autre chorégraphe qu'elle côtoyait au Ballet Theatre, l'Anglais Antony Tudor, nous paraît significative. Pour expliquer en quoi consistait sa « méthode unique », elle s'en rapporte à la description de sa collègue Nora Kaye, qui à son tour rattache cette méthode à la pratique de Constantin Stanislavski autour des motivations du jeu de l'acteur : « Tudor travaillait à travers l'esprit. Les événements mentaux déterminaient ce à quoi le personnage devrait ressembler en tant que personne et comment elle devrait bouger<sup>42</sup> ». Et Alicia Alonso de conclure que cela « [l'] a obligée [...] à imaginer comment cette fille aurait réagi face aux

39 Après la mort de Serge Diaghilev, dont ils étaient proches, Anton Dolin (1904-1983) et Alicia Markova (1910-2004) forment un duo qui gagne une grande notoriété internationale à partir des années 1930.

40 « It was immediately clear to me that though the classics might be old, they could be very much alive. For me, Markova's dancing – so different from the sharp, strong style we were accustomed to in Ballet Caravan – brought a whole new dimension to the art of ballet ». ALONSO, Alicia, « Performing Giselle », *op. cit.*, p. 334.

41 « By the time I left Ballet Theatre to devote full time to my own company, my characterization of Giselle had crystallized. I knew her intimately as a naïve girl in the first act and as a disembodied spirit in the second », *ibid.*, p. 341.

42 « Tudor worked through the mind. Mental events dictated what the character would be like as a person and how she would move », KAYE, Nora, in « The lure of Ballet Theatre », *ibid.*, p. 316.

gens et aux événements de sa vie<sup>43</sup> ». Par rapport à la polarité entre expression et perception que nous avons évoquée, on dirait que c'est autour du premier noyau qu'elle commence à trouver sa marque personnelle dans l'interprétation de Giselle.

## L'écart comme élargissement des horizons

En ce qui concerne le favoritisme et le désir de confiscation dont les rôles solistes sont revêtus – des tendances auxquelles elle aura aussi succombé –, Alicia Alonso fait allusion au « monopole<sup>44</sup> » qu'Anton Dolin et Alicia Markova avaient sur *Giselle*. Des enjeux politiques apparaissent qui méritent d'être commentés. Le témoignage du Danois Erik Bruhn, danseur du Ballet Theatre et partenaire régulier d'Alicia Markova à partir de 1949, nous renseigne sur une discordance : à certains moments, par exemple, dans l'acte II, lorsque Giselle fait une révérence à Myrtha, alors que la Cubaine cherchait une ouverture de 180° dans l'élévation du pied, l'Anglaise considérait inadéquat de monter la jambe si haut<sup>45</sup>. On connaît aussi la rapidité de la première dans les entrechats – les croisements des pieds en pointe pendant les sauts –, qu'elle a tenu à montrer jusqu'au bout de sa carrière d'interprète. Mais hormis cette volonté de puissance physique de la part de la ballerine cubaine, du point de vue qui est le nôtre, sa Giselle n'est pas radicalement différente de celle de sa collègue anglaise : à partir des sources dont nous disposons pour la période 1950-1960<sup>46</sup>, on constate que leurs corporéités sont façonnées par le même élan et la même vivacité dans les tours et les sauts, en contraste avec le flux contrôlé des bras et des mains ; au niveau du haut du corps, l'une comme l'autre observe le même « soin pour assumer les attitudes romantiques [...], dans le port de bras débarrassé de toute texture anguleuse<sup>47</sup> », pour user de termes d'Alicia Alonso. Par ailleurs, en 2001, lors d'une séance à l'Opéra de Paris, au fil des remarques que la ballerine anglaise adresse aux danseuses Laetitia Pujol et Elisabeth Platel, émerge une mémoire sur la transmission de Giselle, qui recoupe celle de sa collègue cubaine sur certains points substantiels : dans le sillage de la tradition russe – Nicolas Sergueïev pour la chorégraphie, Olga Spessivtseva pour le rôle titre –, Alicia Markova<sup>48</sup> rappelle les enseignements de l'école italienne, qu'elle met en lien avec la respiration contenue dans l'estomac et

---

43 « It forced me to get [...] to imagine how that girl would react to the people and events in her life », *ibid.*, p. 339-341.

44 *Ibid.*, p. 335-337.

45 « When Alicia Alonso performed the role, she stretched her extension to the utmost, raising her foot so high that her legs formed an angle close to 180 degrees. This stirred the admiration of the audience, but not of Markova, who in her performances raised her leg to an angle of less than 45 degrees. There were those – no doubt including Alonso – who maintained that Markova raised her leg as high as she could ». BRUHN, Erik, « Restaging the classics », in *American Ballet Theatre, op. cit.*, p. 327-331. De manière anecdotique, on observe cette différence dans une photo où les deux danseuses apparaissent d'un côté et de l'autre d'Anton Dolin, dans *Les Sylphides, ibid.*, p. 339.

46 Les extraits des deux captations réalisées à Cuba en 1963 et 1968, et pour l'interprétation de la ballerine anglaise, des extraits d'un film de 1952 produit par British Film Institute, inclus dans DELOUCHE, Dominique, *Markova, la légende*, Les Films du Prieuré, 2002, film, (1h35).

47 « The care that must be taken in assuming the romantic attitudes – in the position of the body, in the port de bras free of all angularity », ALONSO, Alicia, « Performing Giselle », *op. cit.*, p. 342.

48 DELOUCHE, Dominique, *Markova, la légende, op. cit.*, min. 33 :13-34 :40.

l'investissement énergétique – « *strong* » – du bas des jambes ; elle souligne également l'importance de la fiction dramatique – « *the whole feeling* », « *the acting* » – pour que les mouvements du personnages deviennent pertinents : lorsqu'elle sort de son cottage, Giselle doit bouger comme une fille naïve qui n'est jamais sortie de son village.

Ainsi, à la place de la *cubanía*, ce que nous avons surtout observé, c'est le partage des mêmes savoir faire par deux ballerines qui n'étaient pas nées dans le même pays. Cette constatation nous amène à modifier quelque peu notre conception de l'écart pour commencer à « l'envisager horizontalement<sup>49</sup> », c'est-à-dire, selon l'explication de François Jullien, « non plus tant hiérarchiquement, en écartant le haut du bas, [...], que comme élargissement des horizons et des perspectives<sup>50</sup> ». Vue de cet angle, en marge de la célébration des exploits personnels ou des revendications identitaires nationalistes, l'interprétation de Giselle par Alicia Alonso relèverait plutôt d'une égalité de droits à l'égard de l'incorporation de gestes venus d'ailleurs dans le temps et l'espace – en l'occurrence, ceux du style romantique.

## *Giselle* d'après Alonso à Paris, les mirages de l'identité

En 1963, à l'ère de la révolution castriste et du BNC, Alicia Alonso peaufine sa version de la chorégraphie de *Giselle* pour un film réalisé par Enrique Pineda Barnet et produit par l'ICAIC (Instituto cubano del arte e industria cinematográfico). Cette fois, elle fait un duo avec le danseur russe Azari Plissetsky, frère de la célèbre Maïa Plissetskaya. Dans « Performing Giselle », au moment où elle explicite les principes de sa composition chorégraphique, elle met de nouveau en valeur l'étendue de la dimension dramatique comme cadre englobant de l'exécution de la danse. Pour elle, au lieu de se comporter comme une « minette aguicheuse<sup>51</sup> » (« *a kittenish tease* »), Giselle doit agir comme « une paysanne naïve qui vit son premier amour » (« *a naïve country girl experiencing her first love* »). Pour pallier ce qu'elle considère comme des incohérences dans la trame qui lui avait été transmise, elle réintroduit certains rôles, tels celui du chasseur qui arrive à la petite maison de Giselle pour annoncer l'arrivée de la Cour ; par là, elle laisse entendre qu'en matière de motivation dramatique, il n'est pas indispensable de s'en rapporter aux auteurs qui signent la version initiale de l'œuvre : « on pourrait presque dire que si Coralli et Perrot n'ont pas réellement pensé à un inclure ce chasseur dans leur ensemble de personnages, ils auraient dû le faire<sup>52</sup> ». En s'inspirant des gravures du 19<sup>e</sup> siècle, elle prend la liberté de mélanger des lignes raides et de trajectoires circulaires dans l'acte des Wilis... Ces ajustements, et bien d'autres, témoignent de la profonde conviction de l'artiste sur la valeur relative des traditions, autrement dit, sur l'« aptitude au changement<sup>53</sup> » qu'elle leur accorde : « Je crois qu'il est

49 JULLIEN, François, *L'écart et l'entre...*, *op. cit.*, p. 73.

50 *Ibid.*, p. 74

51 ALONSO, Alicia, « Performing Giselle », *op. cit.*, p. 341.

52 « It might almost be said that if Coralli and Perrot did not, in fact, include such a huntsman in their cast of characters, they should have », *ibid.*, p. 342.

53 LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, [en ligne], 1987, n° 9, p. 11, Disponible sur : <URL : <http://terrain.revues.org/3195>>, [28.03.2016].

impossible de maintenir un ballet exactement dans sa version originale au fil des années. Les changements arriveraient inévitablement, quand bien même on ne voudrait pas les faire<sup>54</sup> ».

À Paris, après plus de quarante ans d'absence, *Giselle* revient en 1910 avec les Ballets russes de Serge Diaghilev, dans une version qui hérite des remaniements que Jules Perrot et Marius Petipas avaient faits à Saint-Pétersbourg. En 1924, sur la base de ses notations, Nicolas Sergueïev revisite encore le ballet mais par la suite, entre les années 1930 et 1950, ce sont les versions de Serge Lifar qui prédominent à l'Opéra de Paris<sup>55</sup>. Dans la décennie suivante, à un moment où l'emprise de l'« académisme<sup>56</sup> » se fait encore ressentir, « trois festivals permettent [...] la diffusion de la danse sur le territoire français : le Festival international de la Danse d'Aix-les-Bains (1954), le Festival des Baux-de-Provence (1962) et le Festival International de Danse de Paris (1963)<sup>57</sup> ». Le BNC reçoit une invitation pour ouvrir la 4<sup>e</sup> édition de ce dernier au Théâtre des Champs-Élysées ; la compagnie présente sa version de *Giselle* et *Espacio y Movimiento*, une pièce dite « moderne » signée par Alberto Alonso sur *La symphonie en trois mouvements* d'Igor Stravinsky. Merce Cunningham et sa compagnie participent aussi au festival avec, entre autres, *Suite for five* (1956) et *Place*, créé cette même année. Malgré ces « programmations éclectiques mêlant danse moderne, classique et néoclassique<sup>58</sup> », le contexte est celui d'un défaut d'ouverture aux avant-gardes et aux compagnies étrangères<sup>59</sup>.

Sur cette reprise de *Giselle*, Isis Wirth, ancienne collaboratrice d'Alicia Alonso aux relations publiques du BNC, une a écrit une histoire non-officielle dans *La ballerine & El comandante*. Selon cette auteure, avec le soutien du Premier ministre français, Georges Pompidou, et du ministre de la Culture, André Malraux, l'invitation que Jean Robin – directeur du festival – avait adressée à la compagnie cubaine

s'inscrivait dans la volonté du général de Gaulle de montrer qu'il se plaçait au-dessus de la logique des blocs. Peu de temps auparavant, il s'était rendu en URSS. [...] [Il] avait également souhaité renouer le contact avec La Havane, après la longue tension qui avait suivi la crise des missiles en 1962<sup>60</sup>.

Le récit insiste aussi sur la désertion de dix danseurs qui, craignant d'être poursuivis par le régime castriste en raison de leur homosexualité, sollicitent l'asile politique dans la capitale française. En dehors de l'entrée en dissidence des « Dix de Paris », qui d'ailleurs entraîne des contretemps dans la distribution des rôles masculins, une sorte de halo évènementiel entoure les représentations

54 « I believe it is impossible to maintain a ballet over the years exactly in its original version. Even if changes should not be made, they inevitably are made ». ALONSO, Alicia, « Performing Giselle », *op. cit.*, p. 342.

55 LAUNAY, Isabelle, Séminaire sur les poétiques de la citation en danse, Université Paris 8, Saint-Denis, 27 février 2014.

56 Prédomine l'esthétique néoclassique de Maurice Béjart, Roland Petit et Pierre Lacotte, entre autres, au détriment de la visibilité de la danse moderne de Françoise et Dominique Dupuy, Jerome Andrews, Jacqueline Robinson ou de Karin Waehner, « considérée comme peu élaborée, voire rugueuse », PAPIN, Mélanie, « Les lignes de force de l'avant-Mai », in *Danser en 1968. Premiers éléments*, Sylviane Pagès, Mélanie Papin et Guillaume Sintès (dir.), Paris, Micadanses-Université Paris 8, 2014, p. 15.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*, p. 19.

59 PAGÈS, Sylviane, « Le “moment Cunningham” », *Repères. Cahier de danse*, n° 23, avril 2009, p. 3.

60 WIRTH, Isis, *La ballerine & El comandante...*, *op. cit.*, p. 97.

du BNC. Pour Alicia Alonso, qui avait été applaudie au Palais de Chaillot en 1953, c'était l'occasion de faire découvrir les qualités artistiques du travail de la compagnie nationale. Du côté de ses collègues en Europe, on observe une vive curiosité : des coupures de presse signalent que certaines Giselles réputées – Galina Oulanova, Yvette Chauviré et Liane Daydé – se sont dépêchées pour assister à la générale, le 2 novembre 1966 ; d'autres confirment la présence de Rudolf Noureev, qui en tant que transfuge du bloc soviétique, prend la précaution de regarder le spectacle « cach[é] au fond d'une loge<sup>61</sup> ».

Mais c'est dans la critique des quotidiens et des hebdomadaires que nous trouvons le plus de matière à analyser pour une étude de l'altérité « au niveau et au sein de la perception même *qui la fait apparaître*<sup>62</sup> ». L'ailleurs – Cuba, l'île antillaise – génère des présuppositions qui recouvrent qui recouvrent autant les corporalités dansantes que l'espace scénique où elles évoluent. Pour Gilbert Bloch, « [les] décors témoignent d'un certain exotisme qui évoque plus la jungle que la forêt septentrionale<sup>63</sup> ». Plus centré sur l'adéquation entre l'allure des personnages et les traits physiques des interprètes, Olivier Merlin considère que les Wilis « avaient une ressemblance cubaine assez étrange pour des fantômes germaniques<sup>64</sup> ». Dans ces orientations du regard, point le « désir d'identification<sup>65</sup> » par lequel on cherche souvent à atténuer l'inconnu de l'autre : en l'occurrence, cet inconnu est amorti par l'affectation des corps à un lieu d'origine défini par des critères géographiques et physiologiques. Cependant, pour rendre compte de la complexité du régime de perception qui est à l'œuvre dans la critique, il faudrait dire aussi que l'imaginaire de l'exotisme est tout de suite désamorcé par la reconnaissance du style romantique chez la *prima ballerina assoluta* et les danseuses du BNC.

Malgré quelques réserves énoncées çà et là par rapport aux garçons<sup>66</sup> – ce qui recoupe l'histoire des ennuis de distribution entraînés par la dissidence des « Dix de Paris » –, les critiques s'accordent pour dire que le corps de ballet « fait siennes [les] qualités [du] beau style aérien caractéristique de la danse romantique<sup>67</sup> ». À propos d'Alicia Alonso, on dira que « le souffle romantique passe sur l'interprète, qui est de la classe d'une Markova<sup>68</sup> ». René Sirvin détaillera cette similitude : elle a « de son illustre devancière la même légèreté, la même batterie frémissante et un moelleux unique, [et comme Yvette Chauviré], elle se montre aussi pathétique [...] au premier acte et aussi diaphane au second<sup>69</sup> ». Olivier Merlin lui-même, qui souligne sa « fidélité » au personnage, la placera au même rang que la ballerine anglaise et que l'étoile française, à côté d'autres Giselles légendaires : Olga Spessivtseva, Galina Oulanova et Margot Fonteyn. D'un point de vue qui saisissant le commun des interprétations, dissout la distance hiérarchique entre artistes de nationalité différente, Gilbert Bloch affirme : « Voilà une réalisation de "Giselle" qui égale celles que peuvent nous offrir les plus grandes scènes mondiales<sup>70</sup> ». Ainsi, on dirait qu'un renversement des attendus se produit :

61 « Noureev incognito à Paris pour voir Alicia Alonso répéter "Giselle" », *L'Aurore*, 2 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

62 BERNARD, Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *op. cit.*, p. 22.

63 BLOCH, Gilbert, « Une oubliable Giselle », *L'Humanité*, 5 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

64 MERLIN, Olivier, *Le Monde*, 4 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

65 BERNARD, Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *op. cit.*, p. 7.

66 COURNAND, Gilberte, « Une admirable "Giselle" : Alicia Alonso », *Le Parisien*, 5 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

67 ACHERS, Victoria, *Les Lettres Françaises*, 10 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

68 COURNAND, Gilberte, *op. cit.*

69 SIRVIN, René, *L'Aurore*, 2 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

70 *Ibid.*

le déterminisme qui insiste sur l'origine nationale et qui voudrait reconduire l'association *a priori* entre l'exotisme tropical et les corps des danseurs, est en quelque sorte entravé par l'esthétique que la compagnie donne à voir. Dans d'autres commentaires, ce renversement prend la forme d'un véritable étonnement : « Qui eût cru que de Cuba nous viendrait l'un des plus captivants "Giselle" qui se pût voir ?<sup>71</sup> » ; « s'agissant [...] d'une formation officielle cubaine, on pense immédiatement au riche folklore de Cuba. Pourtant ce Ballet National est classique<sup>72</sup> ».

Les Cubains se sont vus décerner le Grand Prix de la Ville de Paris et l'interprétation de *Giselle* par Alicia Alonso a été récompensée par le Prix Ana Pavlova de l'Université de la Danse ; de plus, Aurora Bosch, la reine des Wilis, a obtenu le Prix de l'Association des écrivains et critiques de la danse<sup>73</sup>. On peut donc estimer qu'au milieu d'une scène parisienne dominée par l'académisme, la troupe cubaine a réussi à montrer une appropriation convaincante des traditions romantiques. À la suite de cet accueil favorable, le BNC et sa directrice reviendront plusieurs fois pour donner leur *Giselle*<sup>74</sup>. De toutes leurs reprises, celle de 1972 se démarque par l'empreinte qu'elle a laissée dans les mémoires : à la demande de Raymond Franchetti, alors délégué général de la danse de l'Opéra de Paris, Alicia Alonso fait un duo avec le danseur étoile Cyril Atanassof ; aidée de Fernando Alonso et de la danseuse Josefina Méndez, elle coordonne le travail avec le corps de ballet parisien. Selon un critique, malgré le scepticisme de la part des danseurs et professeurs du palais Garnier<sup>75</sup>, plus « attachés » à la tradition française relayée par Serge Lifar, le résultat était si « extraordinaire » que *Giselle* a été programmé 53 fois pour le reste de la saison<sup>76</sup>. Jean-Christophe Paré, directeur actuel des études chorégraphiques du Conservatoire de Paris (CNSMDP), raconte qu'en 1976, au moment où il venait d'intégrer le corps de ballet de l'Opéra, « les danseurs avaient un souvenir très ému d'Alicia Alonso dansant quelques années auparavant *Giselle* alors qu'elle était aveugle<sup>77</sup> ». Ses souvenirs abondent dans le sens de la démarche dramatique et expressive que la danseuse et chorégraphe explicite dans « Performing *Giselle* » : selon les anciens, « [elle] tenait beaucoup au travail des figurants et du corps de ballet. [...] Il y avait tout un travail sur la présence des groupes entourant les personnages centraux, notamment pour la cour et le corps de ballet, davantage mêlés à l'action<sup>78</sup>. ».

---

71 MAGGIE, Dinah, *Combat*, 4 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

72 HIRSCH, Georges, *Carrefour*, 9 novembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

73 *Le Figaro*, 12 décembre 1966, Archives de l'Opéra de Paris.

74 Au Théâtre des Champs Élysées, ils danseront l'Acte II en 1979, dans le cadre du 17<sup>e</sup> Festival International de Danse de Paris, et ils y donneront le ballet dans son entier en 1998. Plus tard, dans les années 1990, c'est encore par la version d'Alicia Alonso que la danseuse étoile Agnès Letestu commence à étoffer sa propre interprétation du rôle titre. Voir Programme du Théâtre des Champs Élysées, Paris, septembre-octobre 1998, p. 13, Archives de la Médiathèque du Cnd de Pantin, et DOAT, Laetitia et GLON, Marie, « Autour de *Giselle*, une poétique de l'interprétation », *op. cit.*, p. 7. À l'heure où nous finissons la rédaction de cet article, le *Giselle* du BNC est annoncé du 7 au 12 juillet 2017, à la Salle Pleyel.

75 IGOR, *Valeurs actuelles*, 6 mars 1972, Archives de la Médiathèque du Cnd de Pantin.

76 Dans la même saison, Yvette Chauviré fera « ses adieux » à la scène, en dansant *Giselle* avec le même partenaire.

77 PARÉ, Jean-Christophe, « Interpréter le répertoire de l'Opéra de Paris », in *Mémoires et histoires en danse*, Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 92.

78 *Ibid.*,

## Conclusion

Ces traces donnent raison à la prédiction de René Sirvin : « la Giselle d'Alicia Alonso demeurera historique<sup>79</sup> ». Si la reprise de 1966 « redorait le blason d'une révolution qui avait pourtant largement de quoi déplaire<sup>80</sup> », les mirages identitaires de sa réception à Paris nous paraissent également dignes d'attention. À l'encontre des présupposés qui laisseraient entendre que des corps venus de Cuba il n'y a que l'exubérance de la forêt tropicale qui peut émaner, d'un geste de sorcière, Alicia Alonso brandit son appropriation du style romantique – envol, apesanteur, flux contrôlé, tracé arrondi – et celle de la troupe. Certes, le projet peut être considéré comme peu révolutionnaire ou conservateur, mais lorsque nous avons insisté sur l'« ouverture du champ de l'altérité » et l'« horizontalité culturelle », nous souhaitons signaler que ce *Giselle*, et la pensée du corps qui y est à l'œuvre, sont aussi imprégnés d'un sens très fort de la disponibilité des formes esthétiques, au-delà de la provenance nationale et géographique des interprètes.

## Bibliographie

- ALONSO, Alicia, « Performing Giselle », in *American Ballet Theatre*, Charles Payne (dir.), New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 333-342.
- , Dossier d'artiste, Bibliothèque-musée de l'Opéra national de Paris.
- , Dossier documentaire 1966-2010, Médiathèque du Cnd de Pantin.
- BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Cnd, 2001.
- , « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée*, [en ligne], 2001, vol. 29, n° 2, p. 7-24, Disponiblesur:<http://www.erudit.org/fr/revues/pr/2001-v29-n2-pr2786/030622ar/>
- DELATTRE-DESTEMBERG, Emmanuelle, GLON, Marie et OLIVESI, Vannina, « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques », *Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse*. Disponible sur : <URL : <http://ahcdanse.hypotheses.org/38>>, [01.03.2016].
- DOAT, Laetitia et GLON, Marie, « Autour de *Giselle*, une poétique de l'interprétation », *Repères. Cahier de danse*, n°19, mars 2007, p. 7-12.
- JULLIEN, François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012.

---

79 SIRVIN, René, *op. cit.*

80 WIRTH, Isis, *La ballerine & el comandante*, *op. cit.*, p. 105.

- KAPCIA, Antoni, « One hundred years of solitude : 1898 and 1998 in the Cuban search for national identity », in *Spain's 1898 Crisis: Regenerationism, Modernism, Postcolonialism*, Joseph Harrison and Alan Hoyle (ed.), Manchester-New York, Manchester University Press, 2000, p. 229-242.
- LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, [en ligne], 1987, n° 9, p. 110-113, Disponible sur : <URL : <http://terrain.revues.org/3195>>, [28.03.2016].
- MAUREL, Jérôme (dir.), *Programme de Giselle*, Opéra National de Paris, 2016.
- PARÉ, Jean-Christophe, « Interpréter le répertoire de l'Opéra de Paris », in *Mémoires et histoires en danse*, Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 89-126.
- PAGÈS, Sylviane, PAPIN, Mélanie, SINTÈS, Guillaume (dir.), *Danser en 1968. Premiers éléments*, Paris, Micadanses-Université Paris 8, 2014.
- PAGÈS, Sylviane, « Le "moment Cunningham" », *Repères. Cahier de danse*, n° 23, avril 2009, p. 3-6.
- POUILLAUDE, Frédéric, « Corps collectif, corps politique, corps national », in *Danse et politique*, Dominique Dupuy et Claire Rousier (dir.), Pantin, Le Mas de la danse-Cnd, 2003, p. 43-46.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- THESMAR, Guislaine, « Transmettre les motivations d'un personnage », interview par Laetitia Doat et Marie Glon, *Repères. Cahier de danse*, n°19, mars 2007, p. 5-6.
- VESSELY, Pauline, « De la propagande révolutionnaire cubaine. Le Ballet National de Cuba au cœur des idéaux castristes », in *Art, connaissance, imaginaire*, Florent Gaudez (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 243-280.
- VESSELY, Pauline, « Un corps national », interview par Marie Glon et Katharina Van Dyk, *Repères. Cahier de danse*, n° 24, novembre 2009, p. 11.
- WIRTH, Isis, *La ballerine & El comandante. L'histoire secrète du Ballet de Cuba*, Paris, François Bourin Éditeur, 2013.