Continuer à danser

# L’Opéra de Paris et son ballet durant la seconde guerre mondiale (1939-1944)

par

Léa WEILL

diplômée de master

Introduction

Entre le mythe d’un âge d’or succédant à une période de décadence et la légende noire de la collaboration des artistes, l’histoire du ballet de l’Opéra de Paris sous l’Occupation reste controversée. La nouvelle situation politique et les effets de la guerre poussent l’Opéra et son ballet à adopter des stratégies d’adaptation variées, qui ne peuvent être comprises qu’en remettant en question ces idées encore persistantes.

L’Occupation place les théâtres d’État dans une situation singulière : sous la tutelle d’un gouvernement français désormais installé à Vichy, ils sont également sous les ordres et le contrôle de l’autorité allemande. Pour continuer à fonctionner, l’Opéra doit donc composer avec les exigences de l’une et de l’autre en matière de personnel, de programmation artistique et de représentation symbolique. Jusqu’à présent écrite d’un point de vue exclusivement masculin et institutionnel, l’histoire du ballet de l’Opéra sous l’Occupation doit être relue au prisme de l’ensemble de ses acteurs afin de redonner un visage à tous ceux qui se sont effacés derrière la figure charismatique et problématique de Serge Lifar. Le maître de ballet attire à lui tous les projecteurs de l’époque de même que l’attention de l’historiographie récente sur le sujet et seules quelques vedettes échappent à l’oubli collectif. L’étude prosopographique des membres du ballet met au jour les identités et les trajectoires de chacun ; elle permet de mieux saisir la réalité complexe de la vie de la troupe durant la guerre et de révéler les stratégies développées pour adapter la vie quotidienne et le fonctionnement de la compagnie à la nouvelle situation du théâtre. La troupe reste toujours fondée sur un principe hiérarchique et encadrée par une discipline stricte, mais la guerre pénètre aussi bien dans les destins singuliers que dans la vie collective, qui est fortement perturbée par des difficultés matérielles quotidiennes et de nombreuses interruptions de carrière.

Sources

Les archives de l’Opéra de Paris, réparties entre la bibliothèque-musée de l’Opéra (BMO), sous la cote Archives Opéra 20, et la série AJ13 des Archives nationales (AN), contiennent essentiellement la correspondance de l’administration de l’Opéra avec les artistes, leurs parents et le gouvernement français. S’y ajoutent les documents produits pour encadrer les artistes : registres des sanctions, tableaux répertoriant les candidats aux examens, états mensuels des appointements sont autant de sources permettant d’avoir une connaissance fine des membres de la troupe. Le journal de l’Opéra et les journaux de régie apportent des renseignements sur la vie quotidienne de la scène lyrique, signalant répétitions et spectacles, mais aussi les fermetures du théâtre et les perturbations en tout genre, tandis que les textes réglementaires et conventions collectives permettent de comprendre le fonctionnement de l’institution durant la guerre. Enfin, les programmes, de même que la presse, notamment l’hebdomadaire Comœdia, spécialisé dans les arts et spectacles, renseignent les événements phares de la vie artistique à l’Opéra ; ils sont souvent illustrés de photographies.

La correspondance conservée dans le fonds Jacques Rouché et dans les dossiers d’artistes à la bibliothèque-musée de l’Opéra, ainsi que dans les archives de l’administration des Beaux-Arts formant la sous-série F21 aux Archives nationales, complète celle des archives de l’Opéra. Dans cette dernière série figurent également les dossiers d’épuration des artistes de l’Opéra, essentiels à la compréhension de certains comportements durant la guerre. Quelques documents issus des archives des institutions allemandes en charge de la gestion des théâtres, aujourd’hui conservés dans la série AJ40 aux Archives nationales, permettent de mieux saisir les relations de l’Opéra avec les autorités d’Occupation.

Enfin, les quelques autobiographies publiées par d’anciens artistes de la troupe, notamment Lycette Darsonval, Yvette Chauviré, Roland Petit et Jean Babilée, sont particulièrement précieuses car elles sont l’une des rares sources à exposer le point de vue d’individus et non celui des institutions.

## Première partie En scène : l’Opéra dans la vie théâtrale parisienne sous l’Occupation

### Chapitre premier Le choix de la continuité

Lors de l’entrée en guerre en septembre 1939, l’Opéra de Paris ferme ses portes. Les théâtres entrent dans une période d’incertitude et le gouvernement envisage la possibilité de rouvrir l’Opéra à Bordeaux. Le personnel masculin des théâtres est en grande partie mobilisé, les administrations et le reste du personnel se dispersent sur le territoire français. Mais dès le 16 novembre 1939, les représentations recommencent au palais Garnier. L’Opéra se réorganise et reprend une activité régulière, avant de devoir fermer à nouveau en juin 1940 à la suite de l’invasion de Paris par l’armée allemande.

Dès le début de l’été, c’est le choix de la réouverture qui est fait. Cependant celle-ci est soumise à conditions : l’Opéra doit être expurgé des juifs et des francs-maçons qui y travaillent. Le manque de matières premières et l’avancement des horaires des représentations pour respecter le couvre-feu compliquent l’organisation des spectacles. Contre toute attente, l’Occupation est une période d’intense succès de l’activité théâtrale parisienne. Celle-ci est encouragée par le gouvernement français, qui y voit un moyen de prouver à l’occupant que le pays n’est pas défait sur le plan artistique et culturel, et par les autorités allemandes, qui cherchent à maintenir l’illusion d’une certaine normalité afin de faire accepter plus aisément le principe de la collaboration à la population française.

### Chapitre II Fonctionnement d’un théâtre national en renouvellement

En 1939, afin d’améliorer leur situation financière, l’Opéra et l’Opéra-Comique sont réunis en un seul établissement public, la Réunion des théâtres lyriques nationaux (RTLN). L’institution reçoit dès lors une subvention nettement plus importante que les autres théâtres d’État. Héritée d’une idée du Front populaire, elle lie plus que jamais l’Opéra à l’État français – une relation qui ne se démentira pas en dépit de l’installation du gouvernement loin de la capitale à compter de juin 1940. La double rupture de l’entrée en guerre et de l’évolution administrative de l’Opéra est cependant contrebalancée par deux figures de continuité : Jacques Rouché, directeur du théâtre depuis 1915, puis administrateur de la RTLN, et Serge Lifar, maître de ballet du palais Garnier depuis 1930. Sous l’Occupation, malgré leur situation délicate, la RTLN et les autres théâtres nationaux bénéficient de privilèges importants : s’entretenant sans intermédiaire avec l’administration des Beaux-Arts, dont ils dépendent et qui est rattachée au ministère de l’Éducation nationale, ils obtiennent plus de matières premières et d’énergie que les autres théâtres et touchent des subventions dont le montant ne cesse d’augmenter.

### Chapitre III Un théâtre d’État en zone nord : entre autorité française et allemande

Constamment surveillés, l’administration et le personnel de l’Opéra évoluent entre les autorités nazies et le gouvernement français. Si Jacques Rouché négocie habilement et sait se servir des rivalités tant entre autorités françaises et allemandes qu’au sein même des institutions d’occupation, sa marge de manœuvre se réduit à mesure que l’État français, comme l’occupant allemand, se montre de plus en plus autoritaire.

Déjà omniprésents au sein de l’institution en tant que spectateurs, les Allemands visitent et contrôlent régulièrement l’Opéra. Ils surveillent l’activité théâtrale parisienne, mais interviennent rarement à son sujet : ils n’imposent que trois œuvres sur la scène de l’Opéra. En revanche ils se montrent plus intrusifs dans la gestion du personnel : ce n’est qu’au prix de longs bras de fer que le gouvernement français parvient à conserver Jacques Rouché à la tête de la RTLN et à imposer Marcel Samuel-Rousseau comme directeur de l’Opéra. Les Allemands y trouvent malgré tout leur compte, car ils disposent en Serge Lifar d’un interlocuteur privilégié. Cependant, ils deviennent plus directifs en 1944 et c’est la Libération qui les empêche de limiter considérablement les pouvoirs de Jacques Rouché.

La relation de l’Opéra avec l’État français, à mi-chemin entre protection et contrôle, est plus ambiguë : l’État fournit subventions, matières premières et énergie mais se montre particulièrement insistant sur les questions liées au personnel, notamment l’exclusion des juifs. En revanche, le gouvernement français intervient peu au niveau artistique, ce qui est d’autant moins nécessaire que l’Opéra pratique certainement l’autocensure. Les galas de charité sont l’occasion pour le gouvernement français d’utiliser l’Opéra comme une vitrine idéologique lui permettant de prouver sa bienveillance à l’égard de sa population.

### Chapitre IV Faire parler la danse : les discours idéologiques de l’art

Sous l’Occupation, les artistes du ballet deviennent le vecteur de discours idéologiques et artistiques multiples. Des publications, des photoreportages et des conférences font connaître aux spectateurs les vedettes du palais Garnier, qui deviennent les visages de l’ensemble du ballet français. Conférences-récitals, films et expositions sont également le lieu d’une réécriture téléologique de l’histoire de la danse académique, selon laquelle les derniers siècles de cet art aboutissent à la figure de Serge Lifar, maître de la danse française et acteur de la collaboration artistique entre l’Allemagne et la France. En revanche le discours tenu par le répertoire chorégraphique du palais Garnier est plus polyphonique : si certaines œuvres servent de vitrine à la politique de collaboration de l’État français, à l’inverse d’autres sont des exaltations de l’histoire et du patrimoine culturel national à visée patriotique. Mais plus encore qu’une idéologie politique, ce sont Serge Lifar et sa danse néoclassique qui sont glorifiés. C’est finalement à travers les tournées, utilisées comme instrument de diplomatie culturelle, que le discours politique de l’art chorégraphique devient le plus effectif : tandis que la plupart des artistes de spectacle sont interdits de tournée, les danseurs et les danseuses qui se déplacent à plusieurs reprises en zone libre et à l’étranger deviennent de véritables ambassadeurs de la puissance artistique française. Leurs spectacles provoquent des accès d’enthousiasme, notamment dans la Belgique occupée par l’Allemagne nazie.

## Deuxième partie Lever de rideau sur les artistes : identité et trajectoires des membres du ballet

### Chapitre premier Qui sont les artistes du ballet ?

La guerre est une période de fort renouvellement du personnel chorégraphique de l’Opéra. Alors qu’en moyenne le ballet comprend 85 personnes, ce sont 132 artistes qui passent par ses rangs entre septembre 1939 et juillet 1944. Pour pallier les nombreux départs, l’Opéra adopte une politique de recrutements massifs, à tel point que l’effectif total du ballet augmente de plus d’un quart sur la période. La proportion d’hommes dans cet univers féminin reste globalement la même au cours de la guerre, entre un quart et un tiers – une fois passé le plus fort de la mobilisation, qui touche presque les deux tiers des danseurs.

La période voit la nomination en tant qu’étoiles de grandes vedettes, mais également l’apparition d’une nouvelle génération d’artistes, dont certains deviennent les grands noms du palais Garnier, tel Michel Renault. D’autres quittent l’Opéra à la Libération et deviennent les représentants de la danse française d’après-guerre, comme Roland Petit. Sur les 86 artistes dont nous connaissons la formation, plus de 90 % sont passés par l’école de danse de l’Opéra de Paris, mais il n’y a pas de différence majeure de trajectoire ou de salaire entre les artistes extérieurs et ceux de la maison. Beaucoup sont d’origine modeste et leur salaire leur permet parfois de faire vivre un parent seul ; quelques-uns, issus de familles privilégiées ou de familles d’artistes, font exception. Ils sont une dizaine d’étrangers, majoritairement d’origine russe, parfois italienne. En sus de la législation qui les vise durant la guerre, ils sont atteints par le climat xénophobe des années 1930 et 1940, sans que certains d’entre eux soient empêchés de suivre de brillantes carrières.

Il n’est pas rare de voir parmi les membres du ballet des frères et sœurs qui semblent chercher à se distinguer les uns des autres, notamment par l’utilisation de noms de scène. Les relations entre artistes de la troupe sont fortes et il est fréquent de voir s’y former des couples, s’y nouer des amitiés indéfectibles et s’y tisser des solidarités – notamment de voisinage car une grande partie des artistes habitent à proximité du palais Garnier. Malgré cette entraide, le ballet de l’Opéra reste un milieu extrêmement concurrentiel dans lequel rivalités et tensions sont la norme.

### Chapitre II Trajectoires et stratégies d’adaptation d’une troupe dans la tourmente

Le fonctionnement du ballet de l’Opéra repose sur une opposition entre artistes du corps de ballet, fondus en une masse de danseurs anonymes, et solistes, célèbres vedettes de la danse bénéficiant d’avantages, notamment financiers. Au cours de la guerre, les salaires de tous les artistes du ballet connaissent des augmentations, dont la plus importante a lieu en novembre 1943. Cependant seul l’accroissement des rémunérations des solistes parvient à compenser l’érosion monétaire. Le corps de ballet voit son niveau de vie se dégrader et les inégalités au sein de la troupe continuent de se creuser. En raison des mobilisations, des captivités, des exclusions, des départs forcés par l’institution ou suscités par des raisons personnelles, des éloignements volontaires et des absences soudaines et inexpliquées, la guerre voit l’interruption de nombreuses carrières. L’Opéra doit alors trouver des solutions d’adaptation afin de compenser ces bouleversements. Outre des recrutements nombreux, l’institution favorise l’avancement d’artistes entrés au cours de la guerre et va jusqu’à créer temporairement un grade supplémentaire pour les hommes afin de contrebalancer et rééquilibrer le jeu de dominos des départs et avancements précipités.

### Chapitre III Danser à l’heure allemande : attitudes individuelles et collectives

Alors même que les artistes du ballet de l’Opéra ont manifesté leur conscience politique au cours de leur histoire, notamment lors de grèves au début du xxe siècle, ils se montrent relativement inactifs durant la guerre. Repliés sur leurs problèmes matériels, ils ne semblent manifester aucune indignation devant le sort qui est réservé à leurs collègues juifs ou face à la situation générale. Malgré tout, les archives révèlent des actions de solidarité individuelles, collectives et institutionnelles, parmi lesquelles la rémunération jusqu’en décembre 1942 des trois danseuses juives exclues du ballet et de nombreux cas d’indiscipline individuelle ou collective, qui pourraient être la manifestation d’une rébellion contre l’ordre établi, particulièrement dans une institution qui fonctionne sur le principe du respect de l’autorité. À l’image de la société française, à côté d’une majorité d’artistes qui s’accommodent de la situation et profitent sans arrière-pensée des avantages offerts par la période, quelques-uns résistent activement tandis que d’autres, au premier rang desquels Serge Lifar, n’hésitent pas à se lier avec les Allemands et à collaborer avec eux.

## Troisième partie En coulisse : la vie quotidienne de la troupe

### Chapitre premier En dépit des difficultés de la guerre, le succès

Au printemps 1940, malgré les combats qui ont lieu sur le territoire national, les danseurs et les danseuses sont en tournée en Espagne. Forcés de rester dans des villes de moins en moins accueillantes et alors qu’ils s’inquiètent pour leurs proches, ils continuent néanmoins à danser avec des sourires de façade. De retour à Paris, les difficultés quotidiennes se multiplient : les artistes à la base de la hiérarchie ont des salaires trop bas pour faire face au coût de la vie. Ils envoient à plusieurs reprises des pétitions à Jacques Rouché et à l’administration des Beaux-Arts et finissent par être entendus. La faim et le manque de chauffage sont particulièrement pénibles pour des artistes au métier extrêmement physique. Et alors que la maternité est déjà difficile à assumer pour les danseuses en temps normal, la guerre empire la situation : certaines d’entre elles se retrouvent seules et sont forcées de demander des congés successifs puis de quitter l’Opéra, ne pouvant continuer à exercer tout en s’occupant de leurs enfants.

Pourtant, le rythme de vie du ballet de l’Opéra donne parfois l’impression que la guerre s’arrête aux portes du théâtre : le calendrier annuel reste quasiment similaire à celui du temps de paix. Les spectacles chorégraphiques remportent un succès immense, qui se manifeste par la création de soirées et de saisons qui leur sont dédiées ainsi que par la mise en place officielle du titre d’étoile. Néanmoins, la guerre conduit à l’annulation de deux examens annuels et à la modification du calendrier des représentations exceptionnelles, qui célèbrent désormais des occasions telles que la fête des mères plutôt que le 14 juillet.

### Chapitre II Un univers à part : modes de vie et fonctionnement de la troupe

Le calendrier du ballet s’organise autour de l’examen annuel qui décide des avancements. Les archives produites à cette occasion révèlent l’encadrement normatif et le regard hiérarchique auxquels les artistes sont soumis. La neutralité et l’objectivité du classement sont censées être garanties par le mode d’attribution des places et par la présence au sein du jury d’artistes élus par le personnel du ballet. Elles sont cependant constamment remises en cause par des lettres dénonçant l’existence de jeux de protection dans ces examens qui se passent uniquement entre gens de la maison.

Les journées des danseurs et des danseuses sont longues et chargées. Leçons, répétitions et représentations les obligent à passer le plus clair de leur temps au sein de l’Opéra, qui devient un véritable lieu de vie. Les artistes se montrent particulièrement attachés et dévoués à l’institution, à laquelle ils ont le sentiment d’appartenir. Ils sont parfois protégés par la figure presque paternelle de Jacques Rouché, qui témoigne son attachement aux artistes les plus talentueux, dans lesquels l’Opéra a investi par le biais de la formation qu’il dispense. À l’inverse, les danseurs et danseuses jugés insuffisamment bons pour monter dans la hiérarchie sont considérés comme les rouages d’une machine et reçoivent un traitement plus proche de celui des ouvriers que des artistes. Ils sont souvent soutenus par leurs parents qui plaident leur cause auprès de Jacques Rouché.

### Chapitre III Discipline, autorité et contrôle des corps

Dès l’enfance les artistes de la troupe apprennent à fonctionner à l’unisson et à former une masse anonyme, indispensable à la mise en valeur des étoiles. Leurs corps sont formés et redressés, au sens foucaldien du terme, à l’aide d’une discipline stricte et d’innombrables exercices physiques intensifs qui conduisent les artistes à se dépasser, jusqu’à l’épuisement et parfois à la blessure. Pour permettre une application stricte de la discipline, les membres de la troupe sont sans cesse soumis à un regard hiérarchique et à un processus d’encadrement que révèlent l’accumulation documentaire et l’aspect même des archives : tableaux et registres sont utilisés pour consigner les informations sur les artistes de manière rationalisée et efficace. L’un des registres, qui répertorie les présences et les sanctions de chacun, met au jour de grandes disparités en matière d’indiscipline. Signe d’un durcissement de l’autorité ou d’une désobéissance croissante, le nombre de sanctions ne cesse d’augmenter au cours de la période.

Le corps des danseurs et surtout des danseuses, souvent peu couvert, est soumis à toutes sortes de regards et de contacts. Malgré la fermeture du foyer de la danse, les nombreuses lettres écrites par des hommes influents en faveur de danseuses témoignent des relations, fort probablement d’ordre sexuel, entretenues entre les ballerines et de riches Français. Certaines d’entre elles semblent nouer des liens similaires avec des Allemands, ce qui pourrait favoriser leur avancement – bien que le nombre d’exemples soit insuffisant pour l’affirmer avec certitude –, là où les lettres émanant de Français n’entraînent pas de changement notable dans la situation et la carrière de leur protégée. Mais ce sont avant tout les hommes encadrant la troupe qui sont en position de domination sur les ballerines et les jeunes danseurs : des traces d’abus sexuels, bien qu’extrêmement rares, existent. Et le poids de ces hommes sur la carrière des artistes est décisif car ils sont maîtres de la distribution des rôles, de certains renvois et d’une partie des avancements. Cependant, les ballerines savent désobéir et s’affirmer dans cet univers majoritairement féminin. Le ballet de l’Opéra est un espace dans lequel se développe une prise de distance par rapport aux modèles de la société : les femmes y ont la possibilité de s’exprimer et de voter. Elles travaillent toutes quotidiennement et cherchent à faire carrière alors même que la Révolution nationale met en avant le modèle idéalisé de la femme au foyer, mère de famille. Et pour les danseurs, majoritairement homosexuels, le palais Garnier propose certainement un espace de virilité alternatif.

## Épilogue Finale : de la Libération à l’épuration, la reprise chaotique de l’après-guerre

En juillet 1944, l’Opéra ferme à nouveau. La reprise n’est pas simple : à la RTLN comme ailleurs, la mise en place de l’épuration est désordonnée. D’abord jugés par la commission d’épuration des théâtres lyriques nationaux, les danseurs et les danseuses sont ensuite soumis au jugement moins sévère du comité national d’épuration des professions d’artistes dramatiques, lyriques et de musiciens exécutants, qui prononce des peines allant seulement jusqu’à un an d’interdiction professionnelle. Ils sont peu jugés pour leur activité artistique, bien que l’on reproche à certains leurs participations à des galas. Ce sont plus souvent leurs activités annexes et leurs relations avec certaines personnalités allemandes qui sont motifs d’accusation. L’épuration de la troupe est limitée : seule une petite dizaine d’artistes du ballet dispose d’un dossier d’épuration. Il s’agit uniquement de vedettes, plus responsables aux yeux de la justice, car elles semblent avoir un devoir d’exemplarité. À la lecture des témoignages, il paraît manifeste que les instances d’épuration sont le théâtre des rivalités et de la concurrence entre artistes du ballet.

Après-guerre, celles et ceux qui ont été exclus ou forcés de partir retrouvent systématiquement leur place, mais tous ne réintègrent pas l’Opéra : trahis par l’institution, certains artistes décident de continuer leur carrière ailleurs. Pour les autres, le retour est complexe en raison du manque d’entraînement physique et du gel de leur avancement, faute d’avoir participé aux derniers examens. Si des éléments de continuité institutionnelle persistent – la majeure partie des textes réglementaires est conservée, la RTLN reste en place alors même qu’elle était menacée en 1944, la saison des ballets demeure –, la période est avant tout marquée par une rupture difficile à vivre pour le personnel. La guerre est suivie de difficultés financières, d’une instabilité des administrateurs et d’un éclatement du ballet, qui a perdu plusieurs vedettes lors de l’épuration et voit le départ de danseurs cherchant un nouveau souffle en dehors des murs du palais Garnier. L’Opéra recrute alors de jeunes artistes pour compenser ces départs, mais la solution reste insuffisante et, en 1947, à la demande de nombreuses danseuses et malgré l’opposition des machinistes, Serge Lifar revient à l’Opéra.

Conclusion

Le croisement des échelles institutionnelle, individuelle et collective permet une mise à distance de certaines idées communément admises sur l’Opéra pendant la seconde guerre mondiale et une meilleure compréhension de la manière dont la période a été traversée et vécue par le ballet. L’institution parvient à s’adapter à la situation et à conserver une relative autonomie en négociant et en naviguant entre les exigences françaises et allemandes, malgré un durcissement de cette double autorité à la fin de la guerre. L’Occupation est plus dure à vivre pour la troupe : les difficultés quotidiennes s’accumulent et s’ajoutent à des conditions de travail déjà pénibles. La guerre voit l’interruption, généralement temporaire mais forcée, de la carrière de nombreux artistes du ballet, ainsi que l’accroissement des inégalités entre le corps de ballet et les solistes. Alors que les départs durant l’Occupation s’étalent sur plusieurs années et que l’institution parvient à mettre en place des stratégies d’adaptation, la période qui suit la Libération est celle d’un éclatement de la troupe, qui a beaucoup de mal à résister à une telle épreuve.

Pièces justificatives

Extraits des états mensuels des appointements des artistes du ballet de l’Opéra de Paris de 1939 à 1944 (AN, AJ13 1383-1392). — Extraits du registre des présences et des sanctions (AN, 19940586/5). — Extraits des dossiers des examens annuels de juillet 1941, novembre 1942 et juin 1943 (AN, 19900035/55). — Règlement général de la RTLN en 1942 (AN, 19900035/67). — Pétition des artistes du ballet pour demander une revalorisation de leurs salaires en mai 1943 (BMO, Archives Opéra 20-1948). — Lettres d’artistes et de parents d’artistes à Jacques Rouché. — Correspondance entre l’administration des Beaux-Arts et Jacques Rouché (1939-1945). — Rapport du régisseur concernant le refus de danser d’une artiste (1943) (BMO, Archives Opéra 20-1385). — Extraits des dossiers d’épuration (1944-1945) (AN, F21 8102-8112).

Annexes

Organigrammes des institutions allemandes et françaises en charge de la gestion des théâtres (1940-1944). — Tableau des subventions annuelles (1940-1944). — Graphique de la part respective des ballets et des opéras dans les représentations au palais Garnier (septembre 1939-juillet 1944). — Répertoire des œuvres données à l’Opéra durant la guerre (septembre 1939-juillet 1944). — Listes des galas et des tournées (septembre 1939-juillet 1944). — Tableaux prosopographiques des artistes du ballet de l’Opéra de Paris. — Schéma de la hiérarchie du ballet. — Tableaux et graphiques relatifs aux effectifs de la troupe (novembre 1939-juin 1944). — Carte des adresses des artistes vivant à Paris. — Tableau relatif aux fratries membres du ballet. — Graphiques et tableaux relatifs à la mobilisation et à la captivité des artistes hommes, aux départs du ballet, aux recrutements, aux effectifs des grades hiérarchiques, aux avancements et aux salaires des artistes (novembre 1939-juin 1944). — Tableau des présences et des absences mensuelles des artistes à l’Opéra (novembre 1939-juin 1944). — Tableau des examens de danse (1941, 1942 et 1943). — Tableaux relatifs aux sanctions (juin 1940-juillet 1944). — Liste des perturbations de l’activité de l’Opéra et des événements scandant la reprise de celle-ci (août 1943-octobre 1944). — Liste des artistes jugés lors de l’épuration.

Planches

Photographie du jury lors d’un examen de danse. — Photographies et illustrations issues des programmes de l’Opéra et de la presse. — Affiche du film Symphonie en blanc.