HAL
open science

Des “ dieux de la danse ” aux “ affreuses danseuses du sexe masculin ”.

Hélène Marquié

▶ To cite this version:

Hélène Marquié. Des “ dieux de la danse ” aux “ affreuses danseuses du sexe masculin ”.. 2011. hal-01429091

HAL Id: hal-01429091
https://hal.science/hal-01429091v1

Preprint submitted on 6 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des « dieux de la danse » aux « affreuses danseuses du sexe masculin ». Évolution des normes de genre dans la critique de danse à la période romantique[1]

Hélène MARQUIÉ

Des débuts du ballet de cour au XVIe siècle jusqu'à la Restauration, le ballet est avant tout un domaine masculin où brillent de grands danseurs. À la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, les Vestris, père et fils, sont surnommés les « dieux de la danse », et en 1820, dans un célèbre *Traité de danse*[2], le maître de ballet Carlo Blasis s'adresse exclusivement aux hommes. La révolution de Juillet marque aussi une révolution dans l'histoire du ballet et dans les représentations collectives de la danse, des danseuses et des danseurs : le ballet romantique impose des univers féminisés et un homme n'a plus le droit de danser. La presse parisienne permet de suivre ce revirement et donne des clés précieuses pour comprendre comment l'esthétique moderne du ballet s'est nouée à l'idéologie du genre véhiculée à la fois par la nouvelle classe dominante et par le Romantisme[3].

1. Le déclin des aériens

Entre 1815 et 1830, les danseurs occupent encore une place souvent prépondérante dans les critiques, qui débordent de louanges pour les meilleurs d'entre eux. Ainsi, dans son compte-rendu de *Flore et Zéphyre*, le 14 décembre 1815 dans le *Journal des débats*, C. (Castil-Blaze) consacre 278 mots à l'éloge d'Albert (Zéphyre), avant d'exprimer en 28 mots seulement son admiration pour Mademoiselle Gosselin (Flore). Les danseurs sont presque toujours mentionnés avant les danseuses, parfois cités en exemple pour elles : « Albert donnait à Mlle Furcisy l'exemple de bien faire[4] ».

Les noms qui reviennent le plus sont ceux d'Albert et de Paul : « […] la légèreté de Paul, la vigueur élégante d'Albert[5] ». Engagé à l'Opéra de 1808 à 1831, Albert personnifiait la tradition, cette danse noble du ballet d'action qui devait être supplantée par la danse romantique : « […] la précision des pas, la souplesse du corps, la vigueur des jarrets le placent au premier rang des artistes dansants de l'Académie Royale de Musique[6]. » Entré en 1820 à l'Académie royale où il restera jusqu'en 1831, Paul est surnommé « Paul l'aérien » : « Il est presque inutile de parler de Paul, dont le talent est si connu, et qui n'a pas de rival[7]. » Il est aussi décrit comme un danseur romantique. Un entrefilet dans *le Journal des débats* du 22

---

[1] À paraître dans *Masculin/Féminin dans la presse du XIXe siècle*, PLANTÉ Christine, THÉRENTY Marie-Ève (dir.), Presses Universitaires de Lyon.

[2] Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820, réédité sous le titre de C. Blasis, *Traité de l'art de la danse*, Rome, Gremese, 2007.

[3] Les critiques étudiées portent essentiellement sur les spectacles donnés à l'Académie Royale de Musique et de Danse ou Opéra de Paris. Les décrets napoléoniens de 1806 et 1807 avaient limité le nombre de théâtres parisiens à neuf et déterminé les genres propres à chaque établissement ; l'Opéra était un des seuls établissements de la capitale à détenir un privilège pour le ballet, c'est-à-dire à être autorisé à produire des ballets, avec le théâtre de la Porte Saint-Martin qui reçut le privilège en 1814, et le théâtre de la Gaîté, qui produisit peu de ballets à la période qui nous intéresse.

[4] *Le Courrier des théâtres*, 15 janvier 1825.

[5] C., *Le Journal des débats*, 1 juin 1826.

[6] *Ibid*., 6 juin 1818.

[7] *Le Courrier des théâtres*, 13 février 1831.

juin 1818, rapportant la critique d'un journal de Marseille, précise la nuance fondamentale qui va spécifier la danse romantique : il ne s'agit plus de montrer et de donner à voir, mais de donner à sentir, de transmettre sensations et sentiments :

> Le journal de Marseille ne tarit point sur les louanges de Paul. Ce jeune danseur n'a rien de matériel ; c'est en voltigeant sur la scène qu'il se dessine diversement avec une grâce toujours nouvelle. […] Le journaliste applique assez heureusement à Paul un des plus jolis vers de Lemierre :
>
> Même quand l'oiseau marche, on *voit* qu'il a des ailes ;
>
> Cependant, quand on cite, il faut citer correctement ; Lemierre a dit :
>
> Même quand l'oiseau marche, on *sent* qu'il a des ailes.
>
> Et il ne faut qu'un peu de goût pour *voir* ou pour *sentir* la différence des deux versions[8].

« Paul l'aérien » annonce ainsi le renouveau romantique, mais sera supplanté dans cette esthétique par sa partenaire, Marie Taglioni.

« […] Albert, Ferdinand et Montjoie rivaliseront de grâces, de légèreté, de précision et de souplesse[9] » ; les qualités masculines les plus souvent mises en avant sous la Restauration sont la légèreté, la souplesse, la grâce, l'élégance, auxquelles s'ajoutent la noblesse, la « vigueur du jarret » et, si possible, une figure agréable. Le critère d'excellence est incontestablement la légèreté, qui se marque à la fois dans le fait d'effleurer le sol, de voler, mais aussi dans la vigueur des sauts, conformément à l'évolution du style et à la technique romantique, qui tend à générer des corps qui traversent l'espace et s'élèvent[10].

Sous la plume des commentateurs, on ne note pas à ce moment de différence notable pour décrire les qualités requises chez l'un et l'autre sexe. La danse féminine a beaucoup gagné en vigueur et technicité ; les danseuses parcourent l'espace, sautent, deviennent virtuoses, et les chroniqueurs louent également leurs qualités d'expression et de mime.

Le début des années 1830 marque voit un net changement, les chroniqueurs focalisent leur attention sur les danseuses. Les danseurs sont mentionnés en second et plus brièvement. Cependant, les critiques témoignent que le danseur n'a pas disparu, ni à Paris, ni en province. Une nouvelle génération s'impose, plus conforme aux nouvelles exigences du public. Même les adversaires les plus acharnés du danseur reconnaîtront les talents de Jules Perrot, de Lucien Petipa (dont Gérard de Nerval écrit en 1845 dans *la Presse* qu'il « est le premier de nos danseurs dans la haute danse[11] »), ou d'Arthur Saint-Léon, pour citer les plus grands.

Des critiques comme Castil-Blaze continuent à utiliser des critères identiques à ceux de la période précédente pour décrire l'excellence des interprètes des deux sexes : avant tout l'élévation, la grâce, l'agilité ; *Le Ménestrel* s'extasie devant « les gracieux entrechats » de Saint-Léon[12]. *L'Indépendant*, plutôt conservateur en matière d'esthétique, met aussi l'accent sur l'élégance et la noblesse : (« Petipa si excellent et si élégant danseur[13] », « Petipa, noble et élégant[14] »).

La lecture de la presse jusque dans les années 1840 atteste donc de la présence de bons, voire d'excellents danseurs. Toutefois, ils sont en nombre moins important que dans la période précédente, faute de rôles masculins et en raison des attaques dont ils vont être les cibles. Certains critiques le mentionnent avec regret, mais la plupart semblent s'en

---

[8] *Le Journal des débats*, 22 juin 1818.
[9] *Ibid.*, 6 juin 1818.
[10] Voir Hélène Marquié, « D'un univers à l'autre : le ballet romantique », dans Christine Marcandier, Vincent Vivès, *Trans(e), Insignis*, 1, 2010, p. 75-90, http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf, consulté le 1/09/2015.
[11] Gérard de Nerval, *La Presse*, 18 août 1845.
[12] *Le Ménestrel*, 24 octobre 1847, année 14, n° 47.
[13] *L'Indépendant*, 7 avril 1846.
[14] D., *L'Indépendant*, 14 juillet 1846.

accommoder ou s'en réjouir sans plus d'explication, comme le chroniqueur de *l'Indépendant* qui note : « M. Guerra […] est une bonne acquisition pour l'Opéra, qui est plus riche en danseuses qu'en danseurs, ce dont nous le félicitons[15]. ».

2. La monarchie de Juillet et la stigmatisation des danseurs

Sous la Restauration, l'Opéra était le symbole d'un régime et d'une culture dépassés, coupé des innovations artistiques et techniques diffusées notamment dans les théâtres du Boulevard, comme des aspirations d'un public moderne. En 1831, il subit d'importants changements. Financé auparavant par la cassette royale, il est mis en régie et devient une entreprise privée subventionnée, confiée à un directeur-administrateur (Louis Véron) contrôlé par une commission étroitement liée au régime. L'Opéra est alors une vitrine du nouveau régime et se modernise. Il faut – écrit Véron – « que l'étranger […] trouve les loges remplies par une société élégante et rassurée. Il faut que les succès et les recettes de l'Opéra soient un démenti donné aux émeutes[16]. » Par économie, il prend un certain nombre de mesures antisociales, parmi lesquelles la baisse des salaires et la mise à la retraite des meilleurs danseurs, dont Albert, Paul puis Coulon. Mais il sait parfaitement saisir les tendances de son temps, notamment l'attrait pour une esthétique féminisée de la danse avec le ballet romantique.

Bien qu'il y ait eu des œuvres annonciatrices, le ballet romantique dans sa spécificité naît en 1831 avec le Ballet des nonnes de l'opéra *Robert le diable*, et surtout avec *La Sylphide* en 1832 ; Marie Taglioni, arrivée à l'Opéra en 1827, devient le symbole de la nouvelle esthétique, portée aux nues par l'ensemble de la critique, jusqu'au journal saint-simonien *Le Globe* – mais à l'exception du *Courrier des théâtre*s, ennemi irréductible des Taglioni, père et fille. Par ses thématiques et ses orientations esthétiques, le ballet se féminise symboliquement. Sans pouvoir ici développer cet aspect, je soulignerai qu'au sein de ce qui est toujours nommé « ballet-pantomime », la danse gagne en autonomie par rapport à la pantomime, se séparant du texte et de la narration qui constituait l'essentiel du ballet d'action, pour devenir expression des sentiments et des sensations. Cette nouvelle danse, romantique, va être plus spécifiquement perçue comme féminine ; d'autant qu'elle est incarnée à la perfection par Marie Taglioni.

Durant la Monarchie de juillet, le nombre de journaux augmente, la place réservée aux ballets y est plus importante et le style change, comme le résume en 1840 A., du *Constitutionnel* :

> Avec Marie Taglioni, le feuilleton se mit des ailes et s'enleva dans l'espace. Il habita en plein air, dans la région des zéphyrs, parmi les sylphes et les sylphides, et les oiseaux au vol léger. On ne parla que de raser le sol, que d'effleurer le gazon et les fleurs, à la manière des hirondelles : le feuilleton devint ornithologique[17].

Mais surtout, surgit un propos totalement nouveau : le dénigrement du danseur. Dès juin 1832, on peut lire dans *Le Journal des débats*, à propos de l'opéra-ballet *La Tentation* :

> Le ballet est charmant. Figurez-vous qu'il n'y a que des femmes et pas un homme pour faire tache. Après un vaudeville bien chanté, je ne sais rien de plus abominable dans le monde qu'un danseur. Retenez bien ceci, sauf à subir les développements plus tard : *En tout état de cause, je ne reconnais pas à un homme le droit de danser en public*[18].

---

[15] *L'Indépendant*, 6 novembre 1836.
[16] Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris* T. 3, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p. 105.
[17] A., *Le Constitutionnel*, 27 juillet 1840.
[18] *Le Journal des débats*, 27 juin 1832.

L'article n'est pas signé, mais le contenu et le style sont incontestablement de Jules Janin, qui a succédé à Castil-Blaze. Janin et, un peu plus tard, Gautier apparaissent sur la scène de la critique théâtrale. Tous deux ont écrit dans les feuilletons de deux des journaux les plus importants : *Le Journal des débats* pour Jules Janin (à partir de 1830) et *la Presse* pour Théophile Gautier (à partir de 1836). Ils vont être d'ardents défenseurs du ballet romantique et de sa féminisation, proclamant vigoureusement l'incompatibilité de la danse scénique avec la masculinité.

En juin 1836, la *Revue et Gazette musicale de Paris* rend hommage au danseur Carey :

> On sait que Carey est du très petit nombre de danseurs qui ont désarmé la critique moderne, prévenue de cette idée qu'en général la danse de théâtre ne convient pas aux hommes, ou plutôt que les hommes n'y conviennent pas[19].

Ce sont en effet les commentateurs modernes, et notamment les nouveaux arrivés dans la presse, représentant la jeunesse romantique et la nouvelle élite littéraire, Jules Janin et Théophile Gautier en tête, qui, tranchant sur tous les écrits précédents, ont d'emblée affirmé et réaffirmé que « les hommes n'y conviennent pas ». Les débuts de Carey à l'Opéra, en 1834, donnent à Janin l'occasion d'une véritable profession de foi dans laquelle il feint de se faire l'écho à la fois d'une opinion générale depuis longtemps acceptée – un homme ne saurait danser –, et d'un constat (qui ne correspondait nullement à la réalité) – : « Depuis longtemps les hommes ne dansent plus guère à l'Opéra, on a aboli les hommes[20]. »

Si les hommes, « des hommes faits à l'image de Dieu[21] » écrit-il, ne conviennent pas à la danse théâtrale, c'est qu'ils risquent d'y perdre leur identité pour devenir « une affreuse danseuse du sexe masculin[22] ». Le *Portrait de Louis-François Bertin*, peint par Ingres en 1832, Jules Janin ou encore Théophile Gautier tels que leurs portraits nous les montrent, ces « hommes faits à l'image de Dieu » représentent cette nouvelle élite de la monarchie de Juillet, qu'il est effectivement difficile d'imaginer dansant.

En tout état de cause, pour sauvegarder l'ordre naturel, social et les règles de l'esthétique, « un homme n'a pas le droit de danser », répète Janin[23]. « Pour nous – affirme de son côté Théophile Gautier –, un danseur est quelque chose de monstrueux et d'indécent que nous ne pouvons concevoir[24] ».

Chez les deux critiques, l'idéologie se signale en tant que telle par la juxtaposition de deux discours. D'un côté l'affirmation réitérée que « le danseur », entité paradigmatique, n'a pas lieu d'être ; et s'il est, qu'il est un monstre. De l'autre, des appréciations tout à fait élogieuses sur certains danseurs en particulier, qui servent même souvent de contre modèle au danseur générique. Peu importe finalement qu'un danseur soit excellent ou mauvais, puisque c'est une question de principe : un homme n'a pas le droit de danser en public. Alors que Jules Perrot soulève l'admiration de tous, Janin écrit en 1833 : « M. Perrot est un homme très léger, il est vrai ; mais voilà tout. […] Un homme n'a pas le droit de danser[25]. » En 1835 :

---

[19] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 5 juin 1836, vol. 3, p. 193.
[20] J. Janin, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.
[21] *Ibid*.
[22] *Ibid*., 2 mars 1840.
[23] *Ibid*., 29 avril 1833 et 10 mars 1834.
[24] Théophile Gautier, *La Presse*, 6 juin 1838.
[25] J. Janin, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833.

> Dansait-il bien ou mal, était-il lourd ou léger, laid ou beau, gros ou mince, jeune ou vieux ? […] Aussi l'ai-je trouvé le mieux du monde, plein d'avenir, et je ne lui ai trouvé que ce léger défaut, c'est d'être un danseur[26] !

En mars 1840, Perrot triomphe dans l'opéra-ballet *Zingaro* au Théâtre de la Renaissance, et Janin commence par consacrer une colonne de sa chronique à démontrer que la danse est incompatible avec le sexe masculin, pour enchaîner sur l'éloge sans réserve du danseur :

> […] vous pouvez m'en croire, ce Perrot est le plus admirable danseur qui se puisse voir. C'est une légèreté incroyable, même pour ceux qui ont vu de plus près son excellentissime légèreté Mlle Taglioni ! […] il a réussi au dessus de tout ce que nous pourrions dire[27].

Chez Théophile Gautier également, l'éloge apporté à un danseur particulier apparaît comme une concession à la règle générale : « Quant à M. Petipa, il n'a contrarié en rien le plaisir du public ; il n'a pas été trop répugnant pour un homme[28]. » Dans sa critique de *Zingaro*, il procède exactement de la même façon que Janin, louant Perrot sans réserve :

> […] l'agilité moelleuse, le rythme parfait, la souplesse du mouvement de la pantomime, il n'était pas difficile de reconnaître Perrot l'aérien, Perrot le sylphe, la Taglioni mâle !
> […] Perrot y déploie une grâce, une pureté, une légèreté parfaites : c'est de la mélodie visible, et si l'on peut parler ainsi, ses jambes chantent très harmonieusement pour les yeux[29].

Il souligne que le danseur « n'avait en aucune manière cet air fade et douceâtre qui rend les danseurs si généralement insupportables[30] », mais se justifie immédiatement :

> Ces éloges sont d'autant moins suspects de notre part que nous n'aimons pas le moins du monde la danse des hommes : un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre […][31].

Comme le révèle ici Gautier, il y a danseur et danseur, et tous ne sont pas stigmatisés de la même façon. Les danseurs qui se produisent sur des scènes et dans des registres populaires – souvent acrobates, mimes ou comiques – et, à l'Opéra, les danseurs spécialisés dans la pantomime ou les danseurs de caractère[32] bénéficient de l'indulgence de la critique moderne.

> Autant les jongleurs, les équilibristes, les athlètes et autres faiseurs de tours et de sauts périlleux, dans le genre d'Auriol, de Lawrence ou de Redisha, nous amusent et nous réjouissent, autant les danseurs *nobles*, les danseurs *gracieux* nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la seule grâce permise à l'homme[33].

On mesure la révolution du regard, en comparant avec les critiques de la Restauration, lorsque la noblesse et la grâce donnaient au contraire la mesure de l'excellence du danseur. Auriol, Lawrence et Redisha étaient clowns du Cirque Olympique. De l'Opéra, Gautier épargne certains danseurs comme Elie, en raison du caractère comique et acrobatique de leurs emplois[34]. Jules Janin partage l'intérêt de Gautier pour artistes des théâtres populaires, Deburau[35] ou Odry[36].

---

[26] *Ibid*., 9 février 1835.
[27] *Ibid*., 2 mars 1840.
[28] T. Gautier, *La Presse*, 1er juillet 1839.
[29] *Ibid*., 2 mars 1840.
[30] *Ibid*.
[31] *Ibid*.
[32] Le caractère comprenait à la fois des danses d'origine étrangères stylisées et des danses comiques.
[33] T. Gautier, *La Presse*, 6 juin 1838.
[34] *Ibid*., 11 juillet 1837 et 16 octobre 1837.
[35] J. Janin, *Deburau – Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Charles Gosselin, 1832.

Le domaine qui devient incompatible avec la masculinité est donc celui de la danse « pure », de la danse romantique qui s'épanouit à l'Opéra. Celui où le corps exprime l'indicible. L'importance du rapport à la langue et à la narration apparaît évidente, si on considère que nul ne contestera la légitimité des comédiens ni des chanteurs, quel que soit leur registre, noble ou populaire, de l'opéra au vaudeville, et que la pantomime demeure tolérée pour les hommes à l'Opéra. D'un point de vue artistique, le mime demeure du côté de la narration, de l'imitation, et d'un point de vue social il est du côté du populaire. La danse qui advient avec le ballet romantique – perçue comme nouvelle forme d'expression, « la poésie des mouvements et la mélodie du corps »[37], écrivait Lamartine – est féminisée par son esthétique. Elle est aussi féminisée parce qu'elle est héritière de la danse noble, d'un art aristocratique, à un moment où il importe d'effectuer une rupture esthétique et sociétale avec le passé, et où une nouvelle classe dominante masculine cherche à se définir. Cette danse ne peut plus, ou plus exactement, ne *doit* plus, être incarnée par un homme. On demande toujours aux femmes d'être bonnes danseuses et bonnes mimes, mais si un homme peut à la rigueur exceller comme mime, il cesse d'être légitime dans la danse.

3. Quand esthétique et idéologie se nouent autour de l' « affreuse danseuse du sexe masculin[38] »

La presse et les écrits du XIXe siècle présentent tous le discrédit porté sur les danseurs ainsi que leur éviction ultérieure comme un fait des temps modernes, une rupture salutaire avec le passé : avec le passé esthétique du ballet d'action et de la danse noble, dans lesquels la narration primait et où le danseur dominait largement, et avec le passé de la société de l'Ancien régime. « Mlle Taglioni nous préserve de la danse noble et du ballet d'action ! » écrit Jules Janin[39].

Dans un article de 1834, il insiste pour montrer l'anachronisme de l'idée même de danseur, évoquant « les danseurs de vieille date qui sont à l'Opéra » et ont « commencé ce qu'on appelle *leur art* à l'instant où toute l'Europe croyait encore aux danseurs »[40]. Il s'agit de bien marquer le progrès d'une société qui ne croit plus aux danseurs, une société aussi où « ce qu'on appelle *leur art* » ne va plus être du grand art. Alors que les précédents publics de l'Opéra mettaient un point d'honneur à apprécier le ballet en amateurs éclairés, pour le critique moderne, fier de son ignorance, les connaisseurs sont « des gens d'avant 89 pour la plupart[41] » ; il les désigne ainsi clairement comme des survivants de l'Ancien Régime.

Encore marqué symboliquement par l'Ancien Régime, costumé, maquillé, plein de grâce et de légèreté, habile de son corps, incarnant un idéal de beauté, mais dans la réalité d'origine populaire et s'exhibant contre rémunération, le danseur de ballet offre une image masculine qui ne correspond à aucune des valeurs de la nouvelle société.

Au XIXe siècle, une séparation radicale de nature entre les hommes et les femmes est entérinée par les différents discours ; le destin biologique détermine les rôles sociaux, le lien sexe-genre est verrouillé. La danse romantique, féminisée par son esthétique et son héritage aristocratique, cesse d'être compatible avec l'identité masculine, qui ne saurait être entachée de « féminin ». Dans *Giselle*, les wilis obligent l'homme qui s'égare dans leur territoire à

---

[36] J. Janin, *Le Journal des débats*, 19 décembre 1831.
[37] Lettre d'Alphonse de Lamartine du 9 juin 1847, précédant la seconde édition de Cellarius, *La Danse des salons*, Paris, Hetzel, 1849, sans pagination.
[38] J. Janin, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.
[39] *Ibid*., 14 décembre 1835.
[40] *Ibid*, 10 mars 1834.
[41] *Ibid*.

danser et le poussent à se noyer[42]. Il y a là une belle métaphore : l'homme qui s'égare dans le territoire du ballet se noie dans le féminin, il s'effémine. Les commentateurs, tels Théophile Gautier, stigmatisent « cette fausse grâce, cette mignardise ambiguë et révoltante qui ont dégoûté le public de la danse masculine[43] », et l'efféminement des danseurs. Précisons que dans les commentaires de l'époque, l'efféminement n'est jamais rapporté à un comportement sexuel, mais exclusivement à une transgression du genre. En réalité, les danseurs ne sont pas plus « efféminés » qu'auparavant, et les témoignages et reconstitutions évoquent une danse vigoureuse et très technique. L'efféminement apparaît davantage comme une projection fantasmatique sur l'ensemble de la population des danseurs, qu'un constat précis.

Le danseur devient « une affreuse danseuse du sexe masculin » : on ne saurait mieux dire que, pour paraphraser la célèbre formule de Mallarmé[44], le danseur n'est plus un homme qui danse, au motif qu'il n'est plus un homme, et qu'il danse mal. « Il ne répond à rien, il ne représente rien, il n'est rien[45] », écrit Janin ; pire, c'est un « monstre[46] ».

L'homme qui danse n'est pas seulement ridicule, il met en danger les représentations de l'identité masculine. C'est l'ordre social qu'il importe de préserver. Jules Janin l'énonce clairement :

> Mais un homme, un affreux homme aussi laid que vous et moi, méchant lapin vidé, qui sautille sans savoir pourquoi, une créature faite tout exprès pour porter le mousquet, le sabre et l'uniforme ! cet être là, danser comme ferait une femme, c'est impossible ! Ce porte-barbe qui est le chef de la communauté, un électeur, un membre du conseil municipal, un homme qui fait et surtout qui défait des lois pour sa bonne part, venir à nous en tunique de satin bleu de ciel, la tête ornée d'une toque dont la plume flottante lui flatte amoureusement la joue […][47].

L'homme est donc un électeur (ce qui laisse entendre que ceux qui ne sont pas électeurs ne partagent pas exactement la même masculinité), destiné à assumer des responsabilités dans la société. Et l'homme, selon Jules Janin, c'est « vous et moi », public de la nouvelle classe dominante[48]. La masculinité (« vous et moi ») se définit avant tout par sa différence avec la féminité. Le danseur s'expose aux regards d'un public masculin qui ne le prend plus comme modèle pour briller en société, emprunter des pas et les reproduire dans les bals, ainsi qu'il en allait encore sous la Restauration. Ce public vient pour regarder. Il ne s'identifie plus à ce qu'il voit, mais désire éventuellement se l'approprier (avoir une loge et entretenir une danseuse sont des marques de distinction), et donc doit le rejeter dans l'altérité, dans le féminin. La répulsion pour le danseur témoigne peut-être aussi, en partie et suivant

---

[42] Selon une légende slave, rapportée par Heine et reprise par Théophile Gautier, librettiste de *Giselle*, les wilis sont les âmes de jeunes filles mortes avant leurs noces, qui traquent les hommes qui passent la nuit dans la forêt, les forcent à danser et les précipitent dans un lac.

[43] *Ibid*., *La Presse*, 25 juillet 1843.

[44] « À savoir la danseuse *n'est pas une femme qui danse* [...], pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas* [...]. » Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre » (1897), in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par G Jean-Aubry et H. Mondor, Paris, NRF, Gallimard, « La Pléiade », 1945, 1984, p. 304.

[45] Jules Janin, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.

[46] « Mais si dans le bal de Gustave, il y a beaucoup d'hommes qui dansent, […] le spectacle est tellement arrangé qu'il peut comporter toutes sortes de monstres » (J. Janin, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834) ; « Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre. » T. Gautier, *La Presse*, 2 mars 1840.

[47] J. Janin, *Le Journal des débats*, 2 mars 1840.

[48] Le public de l'Opéra sous la monarchie de Juillet était un public hétérogène, malgré le prix élevé des places. Toutefois, le public de la petite bourgeoisie ou populaire ne comptait pas, socialement et culturellement parlant ; pas plus que le public féminin, qui représentait une fraction pourtant importante de l'assistance. Le public important, dans lequel Jules Janin s'inscrit et inscrit son lecteur (« vous et moi »), est formé par le tout-Paris, une élite masculine composée de grands bourgeois, d'artistes et de littérateurs, de jeunes gens nantis.

l'hypothèse de Ramsay Burt[49], d'une homosexualité refoulée et d'une homophobie latente (pour employer des termes anachroniques) : la vision de corps masculins, potentiellement désirables, allant à l'encontre de la morale bourgeoise. Ce que l'emploi des qualificatifs de « répugnant[50] », « dégoûtant[51] » etc., qui témoignent d'une implication forte du locuteur, tendrait à confirmer. Toutefois, comme indiqué précédemment, je n'ai trouvé, pour cette période, aucune allusion à la sexualité des danseurs.

La répartition des sphères sexuées s'accompagne de règles strictes concernant l'apparence, les corps et les costumes, dont la signification est à la fois morale et politique : l'apparence masculine signifie un retour à un ordre fondé sur la morale, l'économie et le travail[52], et s'oppose à l'apparence des femmes et des aristocrates, qui signifie oisiveté, gaspillage, coquetterie. La Révolution et l'Empire avaient exalté la beauté virile, et dans son traité de danse de 1820, Carlo Blasis faisait référence à la beauté de corps antiques exclusivement masculins, ainsi qu'à Michel-Ange[53]. Pour la classe dominante de la Monarchie de juillet, un homme véritable est un être de raison, et un être laid. La danse est beauté, mais sans idée, répètent à l'envi les critiques. Un homme véritable ne saurait donc danser, comme l'explique Jules Janin :

> Un homme n'a pas le droit de danser, […] Un homme est un animal trop raisonnable et trop laid ; il a des habits trop disgracieux, un cou trop gros, une peau trop dure, des mains trop rouges, des jambes trop grêles et des pieds trop plats […][54].

Janin et Gautier vont mettre l'accent à de nombreuses reprises sur la laideur caractéristique des danseurs :

> Quand la danse prend un homme, elle lui brise les reins, elle courbe sa poitrine, elle arrondit ses bras, elle aplatit ses pieds, elle sténographie sur son visage le plus fade et le plus niais sourire, elle grandit son col outre mesure, elle jette à ses jambes un embonpoint factice et flottant qui fait mal à voir[55].

> […] rien n'est plus abominable qu'un homme qui montre son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de Suisse de paroisse, et toute sa lourde charpente virile, ébranlée par les sauts et les pirouettes[56].

Tous deux insistent sur la rougeur, l'épaisseur du cou et des mollets, les bras, etc. On notera que ces traits sont loin de connoter l'efféminement dont sont crédités aussi les danseurs. C'est que l'image du danseur efféminé et précieux, fantôme de l'aristocratie dont la danse était l'art par excellence, est constamment doublée, parfois dans la même critique (chez Gautier surtout) par celle de l'homme grossier, l'homme du peuple, dont il importe aussi de se tenir à distance, et dont la place n'est pas à l'Opéra, mais dans les théâtres secondaires. Paradoxalement, la danse, qui est féminité et beauté, rend les hommes efféminés, mais ne les rend pas beaux pour autant. Elle les rend même encore plus laids : « parmi les hommes très laids il faut mettre au premier rang un homme qui danse[57] », écrit Jules Janin ; et plus

---

[49] Ramsay Burt, *The male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, New York, Routledge, 1995, p. 22-24.
[50] T. Gautier, *La Presse*, 6 juin 1838 ; *Ibid*., 1er juillet 1839.
[51] « […] cette fausse grâce, cette mignardise ambiguë et révoltante qui ont dégoûté le public de la danse masculine. » (T. Gautier, *La Presse*, 25 juillet 1843).
[52] Philippe Perrot, « Le jardin des modes », dans Jean-Paul Aron (dir.), *Misérable et glorieuse : la femme du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 101-116.
[53] C. Blasis, *Traité élémentaire*, *op. cit.*
[54] J. Janin, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833.
[55] *Ibid*., 10 mars 1834.
[56] T. Gautier, *La Presse*, 7 mai 1838.
[57] J., *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.

l'homme danse bien, plus il s'enlaidit : « à mon sens, après le supplice d'entendre une femme qui chante faux, le plus grand supplice c'est de voir un homme qui danse bien[58] » ; en conclusion : « Autant la danse forme bien une femme, autant elle déforme un homme[59]. »

En effet, ce qui rend le danseur laid, aux yeux des autres hommes, ce ne sont pas ses mollets ou son cou, c'est le fait d'être danseur, c'est d'être, comme eux, de sexe masculin, et de danser. Les commentateurs soulignent la laideur *a priori* du danseur qui, pris dans la double contrainte d'être laid – pour être un homme – et d'incarner la beauté – par la danse –, se devra d'être, dans le meilleur des cas, « raisonnablement laid »[60]. Mais cette laideur raisonnable est peut-être encore plus répugnante, puisqu'elle fait voir l'homme dans le danseur qui ne peut plus, dès lors, être totalement rejeté dans l'altérité. L'homme qui danse bien représente alors un danger pour l'identité masculine de « vous et moi ».

La presse a participé activement à construire le discrédit des danseurs, et une nouvelle représentation collective de la danse et de ses interprètes. Cette véritable révolution du regard appelle plusieurs remarques :

La féminisation du ballet a eu pour première conséquence l'exil des meilleurs danseurs à l'étranger, entraînant une pénurie d'interprètes de sexe masculin en France dans le dernier quart du siècle. Elle a également eu une conséquence durable sur le statut symbolique de l'art chorégraphique, désormais fortement dévalorisé par rapport à l'opéra ou au théâtre. L'intérêt pour la danse devint fascination pour les danseuses, et aux traités esthétiques des XVIIe et XVIIIe siècles succédèrent au XIXe les récits sur les « mystères » des coulisses.

Derrière les questions esthétiques qui ont opposé danse noble et danse romantique, pantomime et danse, narration et poésie, ou encore Opéra et théâtres du Boulevard, on découvre des questions politiques et idéologiques qui opposent la classe dominante (masculine) de la Monarchie de juillet à l'aristocratie ainsi que, d'une autre façon, aux classes populaires, mais surtout qui opposent de façon symbolique sphères masculines et sphères féminines.

Bien que le ballet romantique soit demeuré dans les registres de l'imaginaire et de la féerie, sans être jamais pénétré par les évènements politiques et sociaux de son temps[61], il apparaît paradoxalement comme le domaine qui a le plus, et le plus durablement, été marqué par les retentissements idéologiques des mutations politiques de l'époque, au travers du genre. Bien plus que le théâtre, l'opéra, ou d'autres expressions artistiques, le ballet exprime et réalise une conception du genre, et notamment de la répartition des sphères sexuées, qui structurera et dominera la société française, de la Monarchie de juillet à la Troisième République, mais encore au-delà.

En effet, le phénomène qui conjoint la féminisation symbolique de la danse scénique et la stigmatisation des danseurs est intervenu dans un temps très court, quelques années, et dans un espace restreint, celui d'une élite parisienne. Pourtant, l'image féminisée et féminisante du ballet s'est rapidement étendue bien au-delà des frontières, et perdure jusqu'à aujourd'hui. La persistance de ces représentations collectives démontre la force des idéologies qui les soutiennent.

---

[58] *Ibid*.
[59] *Ibid*.
[60] Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris, 1857, p. 42.
[61] Si l'on excepte *la Révolte au Sérail* en 1833.