

# *Le Monde français du dix-huitième siècle*

---

*Volume 2, Issue 1*

2017

*Article 3*

L'EMOTION ET LA DANSE

---

Statut, esthétique et genre : trajet de la danse  
de ballet au travers du XVIIIe siècle français

Hélène Marquié\*

\*Université de Paris 8, Laboratoire d'études de genre et de sexualité (LEGS UMR 8238),  
h.marquie@free.fr

Copyright ©2017 by the authors. *Le Monde français du dix-huitième siècle* is produced by The  
Berkeley Electronic Press (bepress). <https://ir.lib.uwo.ca/mfds-ecfw>

# Statut, esthétique et genre : trajet de la danse de ballet au travers du XVIIIe siècle français

Hélène Marquié

## Abstract

Un tableau de l'évolution de la danse de spectacle, d'une performance noble et masculine et une danse de représentation dont la théorie se partage entre la rhétorique et l'art pictural (les attributs identifiants), puis la mimesis ou danse action, à une performance autonome, ayant sa propre esthétique, au moment où cette discipline naissante minore la danse (Baumgarten, Kant). Par la suite, à partir du dix-neuvième siècle, le ballet devient un art réservé aux danseuses, une profession dévaluée aux yeux du grand public en une "charmante" parade de grâce féminine (suspecte de prostitution), ou une performance de féminité contaminant l'identité des danseurs..

**KEYWORDS:** Louis XIV, Académie de danse, comédie ballet, tradition rhétorique, mimesis, ballet d'action, Cahuzac, Rancière, autonomie, Gisèle

## Statut, esthétique et genre : trajet de la danse de ballet au travers du XVIII<sup>e</sup> siècle français

Depuis l'Antiquité, la place de la danse dans la société, les valeurs esthétiques, sociales et morales qu'elle met en œuvre et la sexualisation des pratiques forment trois pôles indissociables. Ce sont leurs relations que cet article se propose d'étudier, en se centrant sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, période charnière, jusqu'aux débuts de la monarchie de Juillet. La France et l'Europe connaissent alors de profondes mutations dans la pensée philosophique, scientifique et politique, qui non seulement entraîneront révolutions, changements de régime et guerres, mais modifieront profondément et durablement la conception des rapports sociaux et des hiérarchies – tout particulièrement du genre<sup>1</sup> – ainsi que les systèmes de référence, les échelles et les paradigmes esthétiques. Ces évolutions ont convergé pour créer les conditions propices aux changements qui affecteront le ballet au XIX<sup>e</sup> siècle : renouvellements esthétiques et techniques de la danse avec l'avènement du ballet-pantomime romantique, renversement dans les représentations sociales de la danse qui induisent sa relégation en bas des hiérarchies artistiques et son assignation au « féminin », stigmatisation des danseurs et féminisation de la profession.

Le genre en tant que processus hiérarchisant apparaît comme structurant pour l'histoire de la danse spectaculaire. Après un retour sur la façon dont il s'est articulé aux paramètres esthétiques et aux usages sociaux du ballet dans les périodes antérieures, nous verrons en quoi la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a mis en place les éléments du changement radical qui trouvera son achèvement après la révolution de Juillet.

### 1. Une tradition rhétorique, masculine et noble

L'histoire de la danse en Europe occidentale jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle est marquée par une opposition entre des pratiques légitimes, défendues au nom de l'ordre social et moral, et des pratiques suspectes, voire condamnées, qui mettent en péril ces piliers de la société. La distinction remonte à l'Antiquité ; dans *Les Lois* (livres II et VII) Platon fait l'éloge de la danse qui constitue un apprentissage à la mesure, à la gravité et il insiste sur la notion de contrôle et de modération qui doit régner. Il condamne, à l'inverse, toute danse dont le « caractère est douteux », qui manifeste un désordre, dont « il n'est pas facile [de] définir la nature » (livre VII, § XVIII). On doit enseigner « à danser en beauté dans les chœurs en observant toujours ce qui convient à des gens qui obéissent docilement à la loi » (*Ibid.*).

Les danses de la première catégorie sont caractérisées par un lien fort à la rhétorique et basées sur une sémiotique des gestes ne mettant en jeu que le haut du corps ; elles ne laissent place ni à l'improvisation ni à l'impondérable (Dupont ; Garelli ; Poignault). Elles visent à acquérir la maîtrise du corps, le préparent à l'art oratoire ou à la guerre. D'un point de vue social, elles sont pratiquées par des hommes et une élite sociale. C'est la danse valorisée par Platon, Quintilien ou Lucien, c'est encore celle de David dans la Bible ; la tradition gréco-latine rejoint au Moyen-âge la tradition chrétienne sur ce point (Schmitt ; Ruel). Les mauvaises pratiques échappent à ce contrôle, ce sont celles des bacchantes, de Salomé, des sorcières au sabbat, des *ludions*, *histrions*, *saltatores* et *saltatrices*. Elles sont désordonnées, le corps – surtout le bas du corps – s'agite, voire saute ; elles visent à la séduction et sont indécentes. Elles sont pratiquées par les femmes, les êtres efféminés ou/et grossiers. La danse ne fut ainsi tolérée depuis l'Antiquité et bien au-delà, que dans la mesure où elle se présentait comme un langage gestuel élaboré, vecteur d'ordre.

Le ballet de cour apparaît en France dans le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle sous l'influence de la culture italienne et s'inscrit tout naturellement dans la première catégorie ; il trouvera son apogée avec les ballets de Louis XIV, avant de décliner, après le retrait du roi de la scène (Franko ; Christout ; McGovan ; Lecomte 2014). Il marque l'achèvement du passage d'un idéal de noblesse féodale guerrière à un idéal humaniste de gentilhomme et de courtisan, masculin

en tout état de cause<sup>2</sup>. Il n'y a pas, ou très peu, de professionnels dans ses débuts. Fait pour la cour, mais aussi par la cour, il reflète et participe simultanément à la construction d'un modèle de masculinité dominante : les portraits de Louis XIII ou de Louis XIV, même âgé, montrent des corps de belles prestances, les jambes tournées légèrement en dehors, dans des postures qui sont celles de danseurs nobles<sup>3</sup>. Le ballet de cour majoritairement – à certaines périodes exclusivement – apanage des hommes, se distingue des pratiques sociales mixtes des bals ; les dames de l'aristocratie qui y participent sont plus rares, moins mises en avant et aussi moins citées.

La fonction politique du ballet est importante, au travers des thèmes choisis qui illustrent souvent de façon plus ou moins métaphorique des questions politiques<sup>4</sup>, mais aussi au travers de la danse. En cohérence et en continuité avec les valeurs anciennes, elle représente l'harmonie, l'ordonnement social, et constitue un langage gestuel codifié, une forme d'écriture et d'inscription textuelle dans l'espace ; elle manifeste, pour reprendre les mots de l'historien Mark Franko, la « capacité du corps comme figure à entrer dans un rapport symbolique avec des mots ou des symboles écrits [...] » (Franko 30). Le ballet est une construction géométrique et symbolique, destinée à être déchiffrée<sup>5</sup>, qui s'inscrit dans une culture rhétorique et sémiotique (Franko 29-49 ; McGovan 37 ; Louison-Lassablière 56).

Le danseur n'incarne pas un personnage au travers d'une expression singulière, du moins pas au sens où on l'entendra au XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui. Il représente une figure, dont il porte les attributs, masques (on danse avec des masques jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle) et costumes (Massin, Nordera ; Louison-Lassablière 56). Les hommes interprètent des personnages de sexe féminin, des divinités ou des animaux, et le travestissement ne traduit pas une « identité ».

Indépendamment de la pratique spectaculaire, la danse fait alors partie des fondamentaux de l'éducation d'un gentilhomme. En 1693, dans *Quelques pensées sur l'éducation*, le philosophe britannique John Locke en fait le premier des arts d'agrément, avant la musique, l'escrime et l'équitation, affirmant que « c'est la danse qui donne pour toute la vie l'habitude des mouvements gracieux, qui surtout procure l'air mâle et cette assurance qui convient aux jeunes gens » (Locke 261). Elle forme les corps et les caractères à la mesure, la maîtrise de soi et elle participe à la construction d'un modèle de masculinité aristocratique, pour laquelle le paraître est une nécessité (Bridgman).

Le nombre de professionnels dansant à côté des amateurs dans les ballets de cour augmente dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais la professionnalisation n'est réellement institutionnalisée qu'avec la création par Louis XIV de l'Académie royale de danse en 1661, qui disparaîtra à la fin des années 1670, relayée par l'Académie royale de musique créée en 1669, devenue Opéra. Lorsque le roi cesse de danser, le ballet de cour décline au début des années 1670, supplanté par la comédie-ballet inaugurée par *Les Fâcheux* de Molière en 1661 et la tragédie-ballet ou tragédie lyrique, qui apparaît un peu plus tard, en 1673 avec *Cadmus et Hermione* de Lully ; la danse s'y intercale entre les parties narratives sous forme de divertissements. La professionnalisation ainsi que développement de formes spectaculaires plus autonomes, diffusées auprès d'un public plus large que la seule cour, vont achever la séparation entre un public noble et amateur, et des interprètes professionnels. La barrière spatiale, induite par la scène à l'italienne, matérialisera alors aussi une barrière de classe, et le public masculin va de moins en moins être tenté de s'identifier aux danseurs, socialement inférieurs.

Bien que durant près de vingt ans, de 1661 à 1681, les seuls professionnels à l'Académie royale aient été des hommes, interprétant les rôles féminins en travestis, la professionnalisation du ballet est motrice de sa féminisation et les danseuses s'imposeront (Lecomte 2007, 147). Les premières professionnelles à l'Opéra sont mentionnées à l'occasion de la reprise du *Triomphe de l'Amour* de Jean-Baptiste Lully le 10 mai 1681 (Lecomte 2007, 135-137). Le règlement imposé à l'Opéra par Louis XIV en 1713 prévoit une troupe permanente de dix danseurs et dix danseuses. L'Académie offre alors aux danseuses une reconnaissance officielle. Toutefois, elles

sont sur tous les plans désavantagées par rapport aux danseurs (Lecomte 2007, 137-149 ; Nordera 2007, 181) : contraintes par les normes sociales leur interdisant ou limitant certains mouvements, elles sont également concurrencées par les danseurs qui peuvent interpréter des personnages de sexe masculin, féminin, ou de toute autre nature, tandis que les corps féminins ne peuvent incarner que des rôles féminins ; enfin, elles sont moins rémunérées.

## 2. La danse comme art d'imitation : le ballet d'action

Une large réflexion confère, au XVIII<sup>e</sup> siècle, une place non négligeable à la danse dans la pensée des Lumières. Elle est portée par des danseurs et maîtres de ballet, des philosophes et des amateurs éclairés : Dubos, Condillac, Diderot, Voltaire, ... Cahusac ou Noverre. Mais à côté, et parfois même avant les théoriciens et praticiens passés à la postérité, les danseuses participent activement aux changements d'esthétique et de conception de la danse et du ballet<sup>6</sup> (Nordera 2015, § 18-22). Et tout particulièrement sur un point qui sera crucial pour l'articulation avec le genre ; comme l'écrit Marina Nordera, « la professionnalisation féminine et la présence de plus en plus importante des danseuses sur scène a un rôle dans ce changement de paradigme de la représentation, dans cette transition de la figuration à l'incarnation » (Nordera 2015, § 4). Toutefois, si les femmes font évoluer les pratiques, ce sont les hommes qui gardent le monopole de la théorisation et de l'écrit.

*La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* de Louis de Cahusac pose en 1754 les bases d'une théorisation de la danse comme support de l'action dramatique, opposant ballet de cour et tragédie lyrique. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert précise que le ballet, comme la danse, doivent représenter « par leurs pas & leurs gestes » des actions (Diderot, d'Alembert, 41-42). Jean-Georges Noverre théorise et impose cette nouvelle conception dans ses *Lettres sur la danse* (1760), sous le nom de « ballet d'action ». La danse doit exprimer les passions humaines (Noverre, 187-197) et être centrale dans le ballet : il supprime les masques et allège les costumes particulièrement complexes qui empêchent le mouvement. Notons qu'avant lui, Marie Sallé (vers 1707-1756) avait mis en scène une danse épurée, voulant exprimer des sentiments par des gestes et une mimique sensibles, et non plus figurer. Après des débuts à l'Opéra en 1721, elle mène l'essentiel de sa carrière en Angleterre et chorégraphie plusieurs ballets, notamment *Pygmalion* en 1734, dans lequel elle abandonne le masque, la robe à paniers, le corset et la perruque, pour adopter une simple robe de mousseline drapée à la manière d'une tunique grecque, avec les cheveux dénoués.

Le ballet d'action donne à la danse une place essentielle pour la progression de l'action, au même titre que le chant, tout en la subordonnant à la narration. C'est par cette soumission qu'elle accède au rang d'art majeur. Jacques Rancière écrit très justement à propos des débats sur sa place au XVIII<sup>e</sup> siècle :

La danse n'est pas de l'art tant qu'on y voit seulement l'accomplissement d'un rituel religieux ou thérapeutique. Mais elle ne l'est pas non plus tant qu'on y voit l'exercice d'une simple virtuosité corporelle. Pour qu'elle soit comptée comme un art, il y faut autre chose. Cet « autre chose » jusqu'à l'âge de Stendhal, s'est appelé une histoire. Pour les poéticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle, la question de savoir si la danse appartient aux Beaux-arts se ramène à une simple question : la danse raconte-t-elle une histoire ? Est-elle une *mimesis* ? (Rancière 15-16)

La danse trouve une légitimité en tant qu'art d'imitation, comparable à la peinture, parallèle sur lequel Noverre insiste (lettres XII, XIII et XIV). Elle visualise en quelque sorte la narration :

Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et du costume de tous les peuples de la terre ; conséquemment, il doit être pantomime dans tous les genres et parler à l'âme par les yeux. (Noverre, 94)

Cette période marque donc la conception et la reconnaissance d'une première forme de ballet-pantomime<sup>7</sup>, dans laquelle la pantomime-dansée supporte l'action, et constitue la forme noble de la danse par sa capacité à traduire une action, selon la narration. La danse « pure », c'est-à-dire non descriptive, est cantonnée aux divertissements, qui agrémentent mais ne font pas progresser l'action. Le genre est consacré en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par Maximilien puis Pierre Gardel. Dans cette configuration, le ballet demeure un domaine de légitimité et à prédominance masculines. Même si les danseuses ont incontestablement participé à cette évolution et sont devenues partenaires à part entière dans le ballet, leur prestige est éclipsé par celui des grands danseurs de leur temps, et ce, jusqu'à la fin de la Restauration.

### 3. Vers une autonomie de la danse et ses conséquences

Durant la période qui sépare les révolutions de 1789 et de 1830, le ballet amorce un grand tournant dans son esthétique et ses représentations, au sein d'une société en profonde mutation. Le ballet d'action selon Noverre va être progressivement remplacé par le ballet-pantomime romantique, qui trouve sa forme aboutie avec *la Sylphide* en 1832. La danse s'y autonomise par rapport à la pantomime, sans pour autant revenir au divertissement. Tandis que la seconde demeure une danse narrative destinée à traduire l'action en gestes, la première, en élaborant d'autres modalités techniques et esthétiques, se constitue en art sensible.

Pour Auguste Baron en 1824, « la danse est tellement essentielle dans un ballet, que tout acteur qui ne danse point y paraît déplacé » (Baron 282). Il critique le *ballet d'action* de Noverre, trop au service des textes : « Noverre a d'ailleurs un autre défaut ; toujours dominé par les fausses idées de son siècle sur l'illusion théâtrale, il voulut introduire jusque dans le ballet, qui est si essentiellement du domaine de l'imagination, tout le prosaïsme de Diderot et de ses drames » (*Ibid.* 241). Baron se situe dans une certaine continuité avec les idées de Engel sur le geste et l'action théâtrale, qui privilégiaient une approche expressive et non pas un alignement sur la narration verbale. Le fait que la danse soit un art d'imitation, et que l'imitation soit le « principe des arts » (*Ibid.* 9) n'est pas directement contesté, ni par Baron, ni par d'autres. Mais il s'agit de redéfinir ce qui doit être imité, et comment on doit imiter. L'imitation telle que l'entendaient les « anciens » (et c'est principalement Noverre qui est visé), l'imitation des actions ou des sentiments dans laquelle la danse fait office de rhétorique gestuelle, est remplacée par une ex-pression, où la danse déploie, par ses modalités spécifiques, des ressentis. Pour reprendre le raccourci concernant les arts de la scène employé par Isabelle Moindrot : « l'esthétique baroque était une esthétique de la *représentation*. Celle qui émerge alors combine à l'ancien idéal mimétique une esthétique de la *présence* [...] » (Moindrot 10). C'est ainsi que s'explique la distinction faite par Auguste Baron entre la pantomime ancienne et le ballet-pantomime moderne : « Il faut, de toute nécessité, danser chez les modernes ; il ne fallait, chez les anciens, qu'exprimer les passions par les gestes et les mouvements du corps, ce qui est tout différent » (*Ibid.* 241). Pour poursuivre l'analyse de Jacques Rancière cité plus haut, après l'âge de Stendhal, la danse ne pourra entrer dans le domaine de l'art (et non plus dans celui des beaux-arts, la nuance est fondamentale) qu'à la condition de cesser d'être une *mimesis* pour devenir une poétique singulière du corps en mouvement, de passer de la traduction littérale à la métaphore, de l'illustration à l'abstraction, et de parvenir à une autonomie esthétique. Si ce mouvement annonce incontestablement les principes qui présideront à l'avènement de la danse moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'accompagne, en ces débuts, d'une dégradation du positionnement de la danse dans la pensée qui se constitue précisément alors comme domaine esthétique, au sein de la philosophie.

*Aesthetica*, du philosophe Alexander Gottlieb Baumgarten, ouvrage qui fonde la discipline, paraît en 1750. La *Critique de la faculté de juger* de Kant est publiée en 1790, et entre 1818 et 1829, Hegel rédige une série de cours, publiée de façon posthume sous le titre *d'Esthétique*. Dans son étude sur la notion d'œuvre en danse, Frédéric Pouillaude souligne la

rupture provoquée par ce mouvement, qui met fin à l'importante production de réflexions théoriques sur la danse, en raison principalement de son rapport au sensible, et entraîne sa relégation en bas des échelles (Pouillaude 15-19). Si on prend en compte la question du genre/*gender*, on constate que cette détérioration de l'image de la danse va participer à sa féminisation symbolique, et simultanément en être renforcée. Plus la danse définira son autonomie esthétique, plus elle perdra en légitimité artistique et plus elle sera rapportée à une sphère féminine.

« Dans tous les beaux-arts, l'essentiel réside dans la forme [...], l'essentiel ne réside pas dans la matière de la sensation (l'attrait ou l'émotion), où il s'agit uniquement de jouissance, laquelle n'apporte rien à l'Idée [...] » (Kant 313). La tension entre forme et expression, forme et mouvement, forme et couleur, forme et matière, hante toute l'histoire de l'art depuis la Renaissance ; s'appuyant sur Aristote, elle est hiérarchisée et sous-tendue par le genre : les deuxièmes termes renvoient toujours au « féminin »<sup>8</sup>. Plus la danse s'éloigne de la forme *a priori*, des cadres rhétoriques d'un langage gestuel repérable par ses codes, pour entrer dans un registre du sensible, des perceptions et des sentiments, se définit comme une expérience complexe, tant pour l'interprète que pour le public, plus elle devient, par conséquent, difficile à cerner, à décrire rationnellement, plus elle sera reléguée en bas de l'échelle des arts, déconsidérée auprès des philosophes<sup>9</sup> : métaphore de la poésie parfois, mais sans commune mesure avec elle. Et là où la raison, le texte, la langue, la philosophie, la maîtrise, se déclinent au « masculin », du poète au philosophe, et plus encore définissent le domaine du « masculin » (et concrètement des hommes), la danse, dans son autonomie, est renvoyée à une forme d'altérité, c'est-à-dire hypostasiée en « féminin » (Marquié 2016 « Le philosophe... »). Une altérité irréductible, qui demande, pour être comprise, de considérer l'évolution dans la pensée de la différence des sexes qui intervient dans le même temps.

En effet, à la même époque, le mouvement de pensée qui a conçu les deux sexes comme incommensurables s'ancre durablement dans la pensée sociale. Jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la différence entre les organes génitaux n'était pas considérée comme déterminante et indépassable dans la construction identitaire et sociale des individus. Comme l'ont montré Thomas Laqueur et d'autres à sa suite, l'hypothèse d'un « sexe unique » selon Aristote, reprise par Galien et qui perdure pendant la Renaissance, était qu'il n'y avait pas de différence radicale de nature entre les sexes. Les organes génitaux femelles étant des organes mâles retournés, internes, les femelles étaient des mâles imparfaits. La différenciation des individus vers la « masculinité » ou la « féminité » était comprise comme l'acquisition d'un ensemble de caractères physiques et psychiques qui ne dépendaient pas directement du sexe biologique, puisque celui-ci se situait dans un continuum. Elle résultait de la répartition des tempéraments et humeurs, relevant des quatre éléments (eau, terre, air et feu) et principes (froid, humide, chaud et sec), lesquels influençaient également le développement des organes génitaux ; sécheresse et chaleur étaient nécessaires pour un développement optimal, le développement mâle (Peyre, Wiels, 2014).

Un changement fondamental de paradigme s'impose au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand les discours philosophiques et médicaux développent une conception selon laquelle les deux sexes sont substantiellement et essentiellement différents, le sexe déterminant de plus toutes les spécificités des individus : anatomie, physiologie, psychologie, comportements et rôles sociaux ; « le sexe envahit tout le corps » pour reprendre une expression imagée (Peyre, Wiels, 2015, 89-186), il envahit aussi la vie car il détermine le destin. Rousseau affirme cette pensée binaire et naturaliste de la différence des sexes en publiant en 1762 *Émile* ou *De l'éducation*. La différence des sexes est perçue comme un fait de nature, donc inéluctable, opérant une stricte partition entre les êtres humains, assignant à chacun-e une identité et légitimant les inégalités. Cette conviction s'affirmera au XIX<sup>e</sup> siècle, portée par les discours médicaux faisant autorité. À partir de ce moment, toute transgression des normes régissant les comportements séant à

chaque sexe ne sera plus seulement une transgression sociale ou morale, mais de l'ordre naturel. Une femme de lettres ou un homme qui danse seront contre nature. Féminisation symbolique de la danse et féminisation professionnelle du ballet sont deux phénomènes qui ne doivent pas être confondus ; leur lien étroit au XIX<sup>e</sup> siècle est une conséquence directe de cette conception du genre, de la dichotomie et de l'incommensurabilité des sexes. À partir de la monarchie de Juillet, ils vont s'amplifier mutuellement.

#### 4. Féminisation de la danse et stigmatisation des danseurs

Sous le Consulat, l'Empire et la Restauration, le ballet demeure empreint de caractéristiques du ballet d'action. Pourtant, les thématiques de la littérature préromantique et romantique sont introduites<sup>10</sup>, tandis que la technique romantique s'impose (pour la première fois en France, par exemple, Geneviève Gosselin danse sur pointes dans *Flore et Zéphyr* en décembre 1815). Pourtant, même si les danseuses prennent de plus en plus d'importance, la danse spectaculaire demeure dominée par les hommes (Marquié, 2016 *Non...*, 168-172). La presse déborde de louanges pour les meilleurs danseurs, dont les noms sont toujours cités avant ceux des danseuses et auxquels il est souvent consacré plus de lignes qu'aux danseuses. Ainsi, dans sa critique de *Flore et Zéphyr* le 14 décembre 1815, Castil-Blaze consacre l'essentiel de son appréciation particulièrement élogieuse à Albert qui interprète Zéphyr (278 mots) et 28 mots seulement à Mademoiselle Gosselin, dont il salue pourtant le talent. Les grands danseurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sont constamment cités en exemple. Le traité du maître de ballet Carlo Blasis, publié en 1820 et qui fera référence en France jusqu'à la fin du siècle, ne s'adresse qu'aux hommes, qu'il met cependant en garde contre le style « efféminé ». Il fait de nombreuses références aux corps masculins antiques incarnant le beau, comme ceux de Michel-Ange. Les planches qui illustrent l'ouvrage ne représentent que des corps d'homme, à l'exception de la dernière, qui figure des couples et un groupe dansants. Ni le ballet ni la danse ne sont donc encore considérés comme des domaines où les hommes sont illégitimes.

C'est la révolution de 1830 qui va provoquer le basculement symbolique, suivi quelque temps après d'une modification des pratiques professionnelles de la danse. J'écris de la danse, car, au sein du ballet-pantomime, c'est bien la danse identifiée dans sa spécificité, ni divertissement, ni pantomime, qui devient incompatible avec la masculinité. « Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre », écrit Théophile Gautier (*La Presse*, 2 mars 1840). La pantomime demeure pratiquée par les deux sexes, la danse romantique, « féminine », ne peut plus l'être que par des femmes.

Différents facteurs ont convergé pour catalyser cette révolution. La redéfinition de la danse, nous l'avons vu, qui participe à l'action par l'expression des sensations et des sentiments, tandis que la pantomime le fait par la traduction ou la figuration. En outre, alors que le ballet-pantomime, dans son ensemble, est déjà considéré comme un espace de rêve, féerique, les parties où règne la danse, celles qui ont subsisté dans les mémoires sous l'appellation d'« actes blancs », sont situées dans des espaces surnaturels peuplés de créatures féminines, une nature idéalisée et mystérieuse (forêt, clairière, lac), souvent nocturne, qui s'oppose à la société : un univers « féminin » (Marquié 2016 *Non...*, 178-186). La technique de danse évolue également vers des caractéristiques jugées « féminines » (Marquié 2010). Les qualités requises ne sont pas nécessairement nouvelles : les suspensions, la légèreté, la grâce, et surtout la beauté, mais ce qui diffère profondément après 1830, c'est qu'elles ont cessé de définir un idéal masculin, et convergent toutes dans une définition féminine. En 1820, Blasis louait l'élégance et la grâce des danseurs, et les mettait en garde contre une trop grande démonstration physique : « Il ne faut pas encourager nos danseurs à faire des efforts violents qui, quoique naturels, sont loin d'être gracieux » (Blasis 44 note 22). En 1838, Théophile Gautier écrit à l'inverse : « Les danseurs nobles, les danseurs gracieux nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la

seule grâce permise à l'homme » (*La Presse*, 6 juin 1838). Au moment où la beauté devient exclusivement beauté féminine, le corps masculin s'affirme encore davantage comme un corps rationnel, efficace. C'est ce que le psychanalyste John Carl Flügel a désigné en 1930 par l'expression de « grande renonciation masculine ».

À l'origine de ce basculement et de cette renonciation, le renversement des valeurs aristocratiques, où la danse de ballet figurait en bonne place, et l'avènement d'une nouvelle élite, bourgeoise, qui redéfinit les critères de masculinité – l'apparence, les comportements et modes de vie – avant tout contre les critères aristocratiques. Comme l'écrit Jules Janin :

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 [...]. (*Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840)

La masculinité bourgeoise s'impose. La comparaison des portraits de Louis XIII et de Louis XIV, mentionnés précédemment, avec celui de Monsieur Bertin, riche propriétaire de presse peint en 1832 par Ingres, permet de visualiser ce qui sépare désormais les hommes de la classe dominante des danseurs. En outre, si le ballet est marqué par son passé aristocratique, les danseurs et les danseuses sont des professionnels-le-s issus des classes populaires. Il n'y a donc aucune identification possible pour le public de l'élite sociale qui fréquente le ballet<sup>11</sup> et qui définit alors strictement les frontières identitaires la séparant des « autres » – autre sexe, autres classes –, entre fascination et rejet. La façon dont les deux principaux critiques de danse de l'époque, Jules Janin et Théophile Gautier stigmatisent le danseur, tantôt comme un être efféminé, tantôt comme « un grand dadais avec un long cou rouge gonflé de muscles [...] de gros mollets de suisse de paroisse » (Gautier, *La Charte de 1830*), rend compte de ce double rejet : l'aristocratie féminisée, le peuple grossier (Marqué, 2016 *Non...*, 186-200).

Le corps dansant ne peut plus être celui d'un modèle de masculinité. Plus encore, la danse étant féminisée, l'agencement de l'ordre sexué rend sa pratique impensable pour un homme, dangereuse même pour l'ordre social. Le temps n'est plus où les danseurs figuraient un personnage ou une entité, maintenant ils l'incarnent ; ils sont donc « contaminés » dans leur identité. Le danseur devient « une affreuse danseuse du sexe masculin » écrit encore Jules Janin (*Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840). Le deuxième acte de *Giselle* (1841) offre une parfaite métaphore du danger encouru : l'homme égaré la nuit dans la forêt est contraint par les wilis à danser jusqu'à se noyer dans le lac. Ainsi, l'homme qui s'égaré dans le territoire du ballet se noie dans le « féminin ».

La féminisation symbolique de la danse, l'opprobre jeté par le public et la critique sur les danseurs vont éloigner progressivement les hommes de la scène en France, d'autant que pour satisfaire le public, les rôles masculins sont de moins en moins nombreux et peu intéressants. À ceci s'est ajoutée une dégradation générale des conditions de travail, liée à la dégradation du statut de la danse. Les meilleurs danseurs sont donc partis à l'étranger, et la profession est devenue peu attractive pour les hommes. Cette désertion, qui ne se manifesterait pleinement que dans la seconde moitié du siècle, renforcera en retour la représentation féminisée de la danse. Et toute deux renforceront sa dépréciation ; la danse, au XIX<sup>e</sup> siècle, n'est plus un sujet digne de l'intérêt des philosophes, c'est un divertissement sans intérêt, si ce n'est le spectacle de « charmantes ballerines », selon une expression consacrée par la presse de la fin du siècle, considérées bien souvent comme des prostituées. Cependant, si les hommes ne dansent quasiment plus, ils conservent le pouvoir, comme directeurs, maîtres de ballet, chorégraphes, régisseurs... et ce n'est que sous la Troisième République, après l'assouplissement des réglementations sur les établissements de spectacles, suivie de la prolifération des salles, que les femmes pourront réellement s'imposer dans le domaine

chorégraphique, grâce aux nombreuses maîtresses de ballet d'un côté, aux danseuses solistes qui seront à l'origine des débuts de la danse moderne de l'autre. Et ce sont elles encore qui redonneront une nouvelle légitimité à la danse au XX<sup>e</sup> siècle.

La mutation qui conjoint la féminisation symbolique de la danse scénique et la stigmatisation des danseurs surgit dans les discours et s'ancre dans les pratiques au tout début des années 1830, s'imposant en un temps très court et à partir d'un espace restreint – la sphère parisienne. Même si elle a pu être moins forte qu'à Paris et en France, l'image féminisée et féminisante du ballet s'est rapidement étendue bien au-delà des frontières et elle perdure jusqu'à aujourd'hui. Cette émergence n'a pu se faire qu'à la suite de transformations multiples plus ou moins imperceptibles, mais très profondes dans les mentalités, reliées à de micro changements dans les pratiques et les conceptions idéologiques qui ont concerné la société bien au-delà de l'art chorégraphique. La révolution de Juillet a en quelque sorte catalysé l'émergence et la cristallisation de nouvelles représentations, en créant un nouveau contexte, mais celles-ci n'auraient pu ni se pérenniser, ni se répandre, si les cultures européennes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles n'avaient pas été disposées à les intégrer, ne serait-ce qu'en partie.

Hélène Marquié,  
Université de Paris 8,  
Laboratoire d'études de genre et de sexualité (LEGS UMR 8238)

<sup>1</sup> J'entends par genre le système complexe de constructions historiques, culturelles et sociales des différences entre les sexes, qui différencie les êtres humains en deux catégories hiérarchisées, femmes et hommes, et qui opère comme un système de catégorisations symboliques, hiérarchisées, des caractéristiques dites « féminines » et « masculines ».

<sup>2</sup> La parution, en 1528, du *Livre du courtisan* (*Il Libro del cortegiano*) de Baldassare Castiglione, qui eut un immense succès en Europe, a marqué la consécration d'une nouvelle forme de civilité masculine.

<sup>3</sup> Par exemple le portrait de 1647 de Louis XIII par l'école de Philippe de Champaigne – posthume, donc destiné à magnifier le roi après sa mort – et qui lui donne une plus grande prestance que l'original du maître de 1639, ou celui de Louis XIV à 56 ans, peint par Hyacinthe Rigaud en 1694.

<sup>4</sup> *Le Paradis d'Amour*, créé en 1572 pour célébrer le mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre, illustre cette ambition, en représentant des chevaliers à la conquête du Paradis, défendu par le roi Charles IX et ses frères, symbole éminemment politique à la veille du massacre de la Saint-Barthélemy.

<sup>5</sup> *Le Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, dansé au Louvre, la nuit du 17 au 18 janvier 1610 en est un exemple. Dames et seigneurs ne participant pas au ballet étaient assis sur les trois étages de gradins disposés autour de la salle. Lors du grand ballet final (la dixième entrée), les danseurs-chevaliers formaient des figures selon l'alphabet des anciens druides, retrouvé quelque temps auparavant. Chaque figure avait une signification, décryptée par le public instruit de cette redécouverte. Voir *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*.

<sup>6</sup> Citons Marie-Thérèse Perdou de Subigny (Kiss), Marie-Catherine Guyot (Maurmayr), Françoise Prévost, première femme à enseigner au sein de l'Académie royale qui et semble avoir été la première aussi à régler plusieurs ballets, dont *Les Caractères de la danse* (1715) (Nordera 2015).

<sup>7</sup> La pantomime a longtemps été cantonnée aux registres grotesques. Les premiers ballets-pantomimes sérieux remontent aux années 1810 en Europe, et le premier à l'Opéra fut en 1776 une reprise de *Médée et Jason*, créé en 1763 à Stuttgart par Noverre.

<sup>8</sup> Chez Aristote, voir *La Poétique* et *La Génération des animaux* ; en histoire de l'art, Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1436) ou Vasari *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550-1568).

<sup>9</sup> La danse est à peine évoquée chez Kant. Chez Hegel (*Esthétique*), elle occupe le rang 5 de sa double classification de matérialité décroissante et expressivité croissante, entre la musique au rang 4 et la poésie au rang 6. À l'exception de Nietzsche, il faut attendre Maurice Merleau-Ponty pour que la philosophie rencontre les questionnements de la danse.

<sup>10</sup> En 1803, Jean-Pierre Aumer crée *Jenny* ou *Le Mariage secret*, Gardel adapte l'exotique *Paul et Virginie* en 1806 (tout en lui donnant une fin heureuse). *Nina* ou *La Folle par amour*, créé à l'Opéra en 1813 et qui fait pleurer des

salles entières, préfigure *Giselle* (1841). Si *Flore et Zéphyr*, présenté en décembre 1815 dans une chorégraphie de Didelot conserve un argument mythologique, il se situe entre le ballet d'action et le ballet romantique.

<sup>11</sup> Les décrets napoléoniens de 1806 et 1807 avaient rétabli le système de privilèges, limitant le nombre de théâtres autorisés à produire des ballets. À Paris, l'Opéra fut jusqu'en 1864 un des seuls établissements de la capitale à détenir un privilège pour le ballet ; le public de ballet était constitué par l'élite sociale.

### Sources anciennes citées

*Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme*. Paris, Chez Jean de Heuqueville, avec privilège du Roi. 1610. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57447347> Consulté le 9 juillet 2017.

Baron, Auguste-Alexis-Floréal. *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*. Paris : Dondey-Dupré père & fils, 1824.

Blasis, Carlo. *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*. Milan : J. Beati et A. Tenenti, 1820.

Diderot, Denis et Jean d'Alembert. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. II. Paris : Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1765.

Engel, Johann Jakob. *Idées sur le geste et l'action théâtrale*. [*Ideen zu einer Mimik*. 1789]. Paris : H. J. Hansen et Comp., an III, 1794.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* [1790]. Paris : Garnier-Flammarion/Aubier, 1995.

Locke, John. *Quelques pensées sur l'éducation* [*Some Thoughts Concerning Education and Of the Conduct of the Understanding*, 1693]. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1966.

Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse, quinze lettres publiées de 1760 à 1807*. Paris : Librairie théâtrale, 1952.

Platon, *Les Lois*. Traduction nouvelle, introduction et notes par E. Chambry. Paris : Librairie Garnier Frères, livre II. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre2.htm>. Livre VII (<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre7.htm>). Consultés le 9 juillet 2017.

### Bibliographie critique citée

Bridgman, Nanie. « L'aristocratie française et le ballet de cour ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 9 (1957) : 9-21.

Christout, Marie-Françoise. *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1762). Mises en scène*. Paris : A. et J. Picard, 1967 ; rééd. revue et corrigée, 2006.

Dupont, Florence. *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*. Paris : Belles Lettres, 1985 ; 2003.

Franko, Mark. *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque* [*Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1993]. Paris : Kargo/L'Éclat, 2005.

Garelli, Marie-Hélène. *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*. Louvain/Paris/Dudley : Peeters, 2007.

Kiss, Dóra. « Les partitions chorégraphiques citant Marie-Thérèse Subligny : sources d'hypothèses pour un portrait ». *Recherches en danse* 3, 2015. <http://danse.revues.org/871>. Consulté le 9 juillet 2017.

Laqueur, Thomas. *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [*Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass./Londres: Harvard University Press, 1990]. Paris : Gallimard, 1992.

Lecomte, Nathalie. « Danseuses et danseurs at the Opéra de Paris (1700-1725) according to the cast lists in the libretto-programs ». *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in*

*Dance Research*. Nordera, Marina; Franco, Susanne (eds). Londres/New York: Routledge, 2007. 131-152.

----- *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*. Pantin : Centre national de la danse, 2014.

Louison-Lassablière, Marie-Joëlle. *Feuillets pour Terpsichore – La danse par les textes du XV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*. Paris : L'Harmattan, 2007.

Marquié, Hélène. *Non, la danse n'est pas un truc de filles – Essai sur le genre en danse*. Toulouse : l'Attribut, 2016.

----- « Le philosophe, le psychanalyste, la danse et le féminin ». Dans *Misogynie Enjeux politiques et culturels*. Daumas, Maurice ; Mekouar-Hertzberg, Nadia (dir.). Pau : PUPPA Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2016. 101-115.

----- « D'un univers à l'autre : le ballet romantique ». *Trans(e), Insignis* 1 (mai 2010), Marcandier, Christine, Vivès, Vincent (dir.). 75-90.

<<http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf>>

Consulté le 9 juillet 2017.

Massin, Béatrice ; Nordera, Marina. « La "belle danse" des genres : des notations anciennes à la création contemporaine ». *Recherches en danse* 3 (2015). <http://danse.revues.org/890>. Consulté le 9 juillet 2017.

Maurmayr, Bianca. « Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre norme et invention ». *Recherches en danse* 3 (2015). <http://danse.revues.org/882>. Consulté le 9 juillet 2017.

McGowan, Margaret. *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*. Paris : CNRS, 1963.

Moindrot, Isabelle. *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*. Paris : CNRS éditions, 2006.

Nordera, Marina. « Danser seule au XVIII<sup>e</sup> siècle : un espace féminin de création et transmission ? ». *Recherches en danse* 3 (2015). <http://danse.revues.org/969>. Consulté le 9 juillet 2017.

Nordera, Marina. « Gender underway: notes for histories yet to be written ». *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*. Nordera, Marina; Franco, Susanne (eds). Londres/New York: Routledge, 2007. 169-186.

Peyre, Évelyne ; Wiels, Joëlle (dir.). *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales*. Paris : La Découverte, 2015.

----- « Le sexe par défaut ». *Qu'est-ce que le genre ?* Rochefort, Florence (dir.). Paris : Payot/Rivages, 2014. 49-67.

Poignault, Rémy (dir.). *Présence de la danse dans l'antiquité, présence de l'antiquité dans la danse*. Clermont-Ferrand : Centre de Recherches André Piganiol, 2013.

Pouillaude, Frédéric. *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin, 2009.

Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

Ruel, Marianne. *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Honoré Champion, 2006.

Schmitt, Jean-Claude. *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris : Gallimard, 1990.