



Le Lac des cygnes, modèle du genre ?

Hélène Marquié

► To cite this version:

Hélène Marquié. Le Lac des cygnes, modèle du genre ?. Mayen Gérard. Le Lac des cygnes - Radhouane el Meddeb, Opéra national du Rhin, pp.34-37, 2019, Programmes de l'Opéra national du Rhin. hal-02140653

HAL Id: hal-02140653

<https://hal.science/hal-02140653>

Submitted on 27 May 2019

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.

Le Lac des cygnes, modèle du genre ?¹

Le Lac des cygnes est considéré comme le plus représentatif des ballets "classiques" européens, exemplaire du ballet-pantomime romantique, bien qu'il ait été créé en 1895, 63 ans après la Sylphide. Il est également devenu emblématique des représentations du genre : soit la bipartition des identités, des esthétiques ou encore des symboles en "féminin" et "masculin".

En quoi, et pourquoi, *Le Lac des cygnes* est-il devenu porteur d'une telle charge ?

Le Lac des cygnes chorégraphié par Petipa et Ivanov en 1895 s'inscrit dans le symbolisme. Lequel renforce les grands schémas romantiques emblématiques du genre, que le ballet-pantomime avait imposés dans les années 1830. Cette forme alors moderne de ballet avait intégré de façon particulièrement cohérente les évolutions à la fois esthétiques et socioculturelles de son temps.

Vers la moitié du XVIII^e siècle, précédant la Révolution française de 1789, de plus en plus de voix contestent les hiérarchies sociales. Mais des discours philosophiques et médicaux tendent au contraire à les légitimer au nom des lois de la Nature. L'anatomie, dira plus tard Freud, devient le destin. Et toute transgression sociale est perçue comme un acte contre nature ; au XIX^e siècle, une femme qui écrit ou un homme qui danse en feront les frais.

Les évolutions artistiques attestent du passage d'une époque où le genre pouvait être représenté comme assez souple, à une autre désormais régie par une concordance binaire avec le sexe. Dans les opéras baroques du XVII^e jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, toutes les combinaisons de sexe, genre et travestissements étaient possibles entre l'interprète et son rôle (le héros pouvant par exemple être interprété par un castrat ou par une chanteuse). Au contraire, dans l'opéra du XIX^e siècle, sexe du personnage et sexe de l'interprète, rôle et tessiture vocale doivent concorder strictement avec ce qui devient la norme. Le ballet-pantomime romantique inscrit encore davantage ces mutations, ces oppositions entre "féminin" et "masculin" au cœur de sa symbolique, de sa structure et de son esthétique.

Les années 1830 voient l'accession définitive de la bourgeoisie au pouvoir. La société qui en résulte est particulièrement marquée par des conceptions dualistes. Elle ne cesse d'opposer des pôles opposés, symbolisés par la différence des sexes : tension entre les nouvelles valeurs de la bourgeoisie capitaliste et les reflets aristocratiques de l'Ancien Régime, tension entre un monde industriel naissant et nostalgie d'un retour à la nature par exemple. Les grandes questions artistiques et philosophiques sont aussi pensées comme binaires, opposant en les hiérarchisant les couples invention/imitation, création/procréation, force/grâce... Le pôle "féminin" est posé comme la différence radicale d'un "masculin" qui, lui, n'éprouve pas le besoin de se définir. Dans ce

¹ Marquié Hélène, « Le Lac des cygnes, modèle du genre ? », in *Le Lac des cygnes - Radhouane el Meddeb*, Strasbourg, Les programmes de l'Opéra national du Rhin, 2019, pp. 34-37.

"féminin" se projettent les nostalgies, les idéaux, les refoulés, les peurs aussi ; il est donc toujours ambivalent, et cette ambivalence fascine.

Le ballet-pantomime dans son ensemble va être rejeté dans l'altérité et féminisé. "*Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible*²" explique Théophile Gautier. Mettre en avant une poétique de l'éphémère, du rêve, de la légèreté et des sentiments, de l'indicible, constitue un contrepoin t au rationalisme et au matérialisme d'une société bourgeoise en voie d'industrialisation, où le sens des réalités, le travail et la rentabilité deviennent des valeurs dominantes. L'intrigue romantique est toujours située dans un « ailleurs », un monde d'altérité fantasmé et éloigné à la fois géographiquement et souvent socialement.

Cette féminisation globale est renforcée par l'antagonisme qui s'affirme après la Révolution de 1830, lorsque la nouvelle élite au pouvoir rejette les valeurs et les modes de vie aristocratiques dans le passé et dans le "féminin", au motif des mœurs oisives, dissipées, du goût pour la toilette et le divertissement des aristocrates. Or, à l'apogée de la danse noble et du ballet de cour, la danse était non seulement une affaire d'homme, mais de courtisans, d'hommes de cour, de pouvoir, dont le plus illustre avait été Louis XIV. L'avènement du ballet-pantomime romantique est conçu comme une rupture salutaire avec le passé ; passé esthétique du ballet d'action et passé politique de l'Ancien Régime. Le danseur de ballet paraît encore marqué par l'élégance aristocratique, costumé, maquillé, plein de grâce et de légèreté, habile de son corps, incarnant un idéal de beauté. Dans le même temps d'origine populaire et s'exhibant contre rémunération, il offre une image masculine qui ne correspond à aucune des valeurs de la nouvelle société. En 1838, Gautier souligne : "*Les danseurs nobles, les danseurs gracieux nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la seule grâce permise à l'homme*³."

La structure du ballet-pantomime romantique redouble les dualités. Elle repose souvent sur l'opposition de deux univers : d'une part un monde supposé quotidien, diurne, et d'autre part celui de l'« acte blanc », monde surnaturel dominé par des créatures féminines. Ce schéma est retenu comme la forme romantique par excellence, prospérant au-delà de l'époque romantique proprement dite, comme en témoigne *Le lac des cygnes* encore en 1895. L'acte blanc se situe dans une nature idéalisée – forêt, clairière, lac ou océan – un ailleurs nocturne, attirant et dangereux, des lieux et des temps féminisés, où dansent au clair de lune des esprits féminins ou leurs fantômes, sylphides, wilis, ondines... et cygnes. Ces entités tendent à se démultiplier, à l'identique, dans une esthétique touchant à l'abstraction.

Le héros masculin, s'il danse peu, demeure incarné ; il est au cœur de la narration et en constitue le moteur. Ses actions et ses choix déterminent l'intrigue et le destin des personnages

² T. Gautier, *La Presse*, 11-07-1837.

³ T. Gautier, *La Presse*, 06-06-1838.

féminins. Quant à ces derniers, ils se dédoublent généralement en figures complémentaires (ce qui tend à leur enlever toute complexité), incarnée et désincarnée, bénéfique et maléfique, humaine et féerique : typiquement Odette / Odile dans *Le lac des cygnes*. Ainsi, même au sein d'un genre spectaculaire féminisé, la prédominance des normes de représentation masculines demeure préservée. Aujourd'hui encore, les relectures les plus célèbres du *Lac*, par Noureev, Neumeier ou Bourne, délivrent un point de vue focalisé sur Siegfried, toujours de sexe masculin et interprété par un homme, comme si les entités féminisées demeuraient définitivement des symboles, des signes (sans jeu de mots), sans autre signification que celle qui les relie au personnage masculin.

Le ballet-pantomime est structuré par une autre dualité, qui oppose la pantomime à la danse. Pantomime narrative et danses de divertissement dominant dans le monde "réel" du livret, tandis qu'une danse plus abstraite, la danse romantique, spécifique des créatures immatérielles et féminines, règne dans le monde de l'acte blanc. Dans un univers de créatures d'un autre monde qui ne communiquent ni par la parole ni par les gestes quotidiens, la danse se détache de la pantomime et invente un nouveau mode d'expression sensible, l'empathie kinesthésique devient davantage porteuse de sens. Remarquons que les chanteurs d'opéra ou les comédiens qui se produisaient pourtant sur les mêmes scènes n'ont jamais subi la même stigmatisation que les danseurs de ballet. Cela ne confirme-t-il pas le caractère genré d'une partition entre texte (dont la pantomime est une sorte de traduction), et danse ? "*Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime, nous a toujours paru une espèce de monstre*"⁴, écrit Gautier.

Comme Albrecht et Hilarion dans *Giselle*, le danseur qui s'aventure dans les territoires mystérieux de l'acte blanc risque de se noyer dans le "féminin" de la danse. De s'efféminer. Et l'efféminement le condamne, il devient un monstre, "*une affreuse danseuse du sexe masculin*"⁵, pour reprendre l'expression du critique Janin, qui ajoute : "*un homme n'a pas le droit de danser*"⁶. Par sa transgression des normes de genre, il met en danger les représentations de l'identité masculine, donc de l'ordre social qu'il importe de préserver. Dans ce contexte, il est logique que les personnages masculins du ballet-pantomime n'aient pas, ou peu, dansé et se soient limités aux rôles de pantomime.

À la fin du XIX^e siècle, il reste ainsi très peu de danseurs sur les grandes scènes en France. À leur stigmatisation constante, notamment orchestrée par la presse, à la disparition conjointe de rôles motivants se sont ajoutées, dès les années 1830, une dégradation importante des conditions de travail et des salaires à l'Opéra de Paris, et une forte dépréciation du ballet liée à sa féminisation symbolique.

Toutefois, paradoxalement, le rejet des danseurs en France a contribué à la diffusion du ballet-

⁴ T. Gautier, *La Presse*, 02-03-1840.

⁵ J. Janin, *Journal des débats*, 02-03-1840.

⁶ *Ibid.*, 29-04-1833.

pantomime romantique en Europe. En effet, les meilleurs danseurs et chorégraphes français ont trouvé refuge dans des pays où l'exclusion des hommes dans le ballet était loin d'être aussi forte qu'en France, et les conditions de travail meilleures. La Russie, entre autres, a continué à mettre en valeur une danse masculine, tout en préservant la forme du ballet-pantomime romantique avec les valeurs dont elle est porteuse.

Dans la Russie où, parmi d'autres Français, œuvrait Petipa, le contexte politique était celui d'un pouvoir impérial fort. Le ballet demeurait un art prestigieux et le fleuron d'une aristocratie dont la culture restait, pour partie, héritière des apports du Grand Siècle français. En outre, les traditions populaires, riches en danses masculines, demeuraient très présentes, y compris dans la culture aristocratique. L'attention de Petipa aux danses de caractère en est peut-être un effet. Il faut aussi mentionner une bien meilleure formation et des salaires très supérieurs à ce qu'ils étaient en France, reflets de l'importance attachée au ballet, contribuant réciproquement à son prestige. Tous ces éléments ont contribué à favoriser la présence d'excellents danseurs en Russie – auxquels s'ajoutaient les Français expatriés –, qui n'étaient pas cantonnés à la pantomime.

Cette histoire éclaire certaines spécificités qui ont contribué à faire du *Lac des cygnes* non seulement le ballet exemplaire des normes et de l'imaginaire genré du XIX^e siècle, mais aussi un ballet ne cessant de susciter des relectures portant sur le genre, et plus spécifiquement, sur la masculinité.