

Les *puschts*, les *bardaches*, les « almées... mâles » : une caricature de la femme orientale ou un autre rêve d'Orient ?

« La première question que l'on adresse à tout voyageur qui revient d'Orient est celle-ci : – "Et les femmes ?" – Chacun y répond avec un sourire plus ou moins mystérieux selon son degré de fatuité, de manière à faire sous-entendre un respectable nombre de bonnes fortunes », raconte Théophile Gautier dans son *Constantinople* (1899, p. 195). En effet, l'Orient du XIX^e siècle, compris – selon la formule bienheureuse d'Edward Saïd (2005, p. 29) – comme « la représentation que l'Europe se fait de l'Orient », est celui des femmes : de belles odalisques lascives qui attendent leurs *giaours*, leurs « voyageurs blancs ». Les peintres de l'époque les représentent par milliers dans des postures voluptueuses : mi-couchées, se reposant après être sorties du bain ou dans le bain même. Parfois, ils peignent aussi des danseuses sensuelles dévoilant devant les spectateurs leurs charmes exotiques, préfigurations de la Salomé de Wilde et de sa danse des sept voiles de la fin de siècle.

Comme le remarque avec justesse Judith Lynn Hanna (2010, p. 212), en dansant, l'homme se sert du même outil qu'en faisant l'amour, à savoir de son corps qui tend vers le plaisir. La danse sensuelle devient ainsi une introduction aux autres délices des sens. C'est la raison pour laquelle la danseuse orientale devient l'un des mythes de l'Orient en Occident (Tritter, 2012, p. 191-198).

Et si ce n'est pas une femme qui danse ? Mais un jeune homme déguisé en femme séduisant le public masculin par ses mouvements et gestes sans équivoque ? Beaucoup moins populaire que celle de la danseuse orientale, cette figure

■ Małgorzata Sokołowicz – maîtresse de conférences à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie. Adresse de correspondance : Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie, Dobra 55, 00-312 Varsovie, Pologne ; e-mail : malgorzata.sokolowicz@uw.edu.pl

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0003-0554-8852>

apparaît dans quelques relations de voyage du XVIII^e et du XIX^e siècles. D'habitude, elle éveille le malaise, en évoquant de façon plus ou moins explicite l'homosexualité considérée jadis en France « comme une maladie qu'il convenait de soigner ou une perversion qu'il fallait punir » (Richard, Richard-Le Gouillou, 2002, p. 120). Mais, comme le dit Alain Corbin (2002, en ligne), le XIX^e siècle est un « [s]iècle hypocrite qui réprime le sexe mais en est obsédé ». Les fantasmes les plus pervers cherchent à se réaliser dans les contrées lointaines.

Le but de cette contribution est de répondre à la question de savoir si les descriptions des danseuses orientales mâles présentes dans quelques récits de voyage des années 1840-1850 forment un autre rêve d'Orient, un rêve plus pervers encore que celui de la belle odalisque ou si elles constituent juste une caricature de la femme orientale. Une des définitions de la caricature affirme qu'elle constitue « une sorte de viol de conscience : les barrières et les tabous, les aveuglements volontaires ou subconscients du destinataire sont balayés par une image, dont nous percevons tout d'abord le caractère formellement scandaleux » (Jouve, 1986, p. 112-113). Pour voir si les descriptions des danseuses mâles répondent à cette définition, nous commencerons par l'histoire de cette figure dans la culture orientale. Nous examinerons ensuite son image dans deux relations de voyage du tournant du XIX^e siècle et, pour finir, nous analyserons les représentations des danseuses mâles créées par Gérard de Nerval, Gustave Flaubert et Théophile Gautier.

Qui danse en Orient ?

En Europe, on a longtemps cru que la danse était féminine. L'homme qui dansait rompait le code masculin de l'autoreprésentation (Hanna, 2010, p. 230). En Orient, c'était différent. L'histoire des hommes qui dansent est longue au Levant. Darius III avait pour favori Bagoas, jeune et bel eunuque qui était réputé pour ses danses sensuelles. Après la défaite du roi de Perse, Bagoas est passé entre les mains d'Alexandre le Grand, comme butin de guerre, et est devenu son favori (Shay, 2006, p. 139). Dans l'islam le prophète maudit les hommes qui imitent les femmes (Rowson, 1991, p. 674). Mais il n'y a que les Européens pour croire que le danseur oriental imite la danseuse. Les Orientaux savent que même si quelques éléments de son costume appartiennent aux codes féminins, d'autres montrent clairement qu'il s'agit d'un homme (Shay, 2006, p. 149).

Les peintres occidentaux ne représentent pas souvent les hommes orientaux qui dansent¹. Parmi le peu d'exceptions se trouve une estampe du *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, tirées d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol*, ambassadeur français à la Grande Porte. L'estampe 54 représente « Tchinguis ou danseuse turque » alors que la 55 « Tchingui, danseur turc ».

1. Sauf les derviches, mais c'est un tout autre type de danse.

Les différences sont visibles : la femme danse voilée, vêtue d'une tunique et d'une jupe longue. L'homme porte un turban, un caftan et un poignard sous sa ceinture. Il est pourtant très jeune, non barbu et possède sûrement une certaine délicatesse féminine. Dans les commentaires à ces deux estampes, on lit :

Les Turcs ont des danses fort divertissantes. Les danseurs vont par bande dans les Maisons où ils sont appelés : ils y jouent aussi la comédie qui est toujours pleine de paroles grossières et d'équivoques fort sales. Pour les danseuses elles sont très jolies et ne se mêlent point avec les hommes. Il faut une permission de la Porte pour les faire venir chez soi : leur danse est galante et leurs postures fort immodestes.² (*Recueil*, 1715, p. 16-17)

En effet, en dansant, les hommes déguisés en femmes jouaient souvent des scènes drôles, mais grivoises. Anthony Shay (2006, p. 150) compare ce phénomène au théâtre élisabéthain où les hommes, d'habitude jeunes, jouaient aussi des rôles féminins. L'islam exigeant la séparation des sexes, les jeunes hommes habillés en femmes dansaient pour le public masculin. Leurs danses ne différaient pas dans leur forme des danses de femmes (Shay, 2006, p. 147). On le voit même dans le *Recueil* où la danseuse et le danseur sont représentés dans des postures semblables. Par contre, il est difficile de dire qu'elles soient « fort immodestes », comme le suggère Ferriol dans son commentaire. Il s'agit sans doute d'une sorte de censure car la danse orientale, se basant sur des mouvements de hanches, est très sensuelle. Est-ce la raison pour laquelle en Orient, les danseurs (et les danseuses) avaient la réputation d'être sexuellement accessibles, ce qui ne voulait pas forcément dire qu'ils étaient homosexuels ? Il leur arrivait certes de vendre leurs charmes aux spectateurs intéressés, mais une fois leur carrière finie, ils se mariaient et fondaient des familles. Ce sont les Européens qui ont commencé à joindre la figure du danseur à celle de l'homosexuel et à voir dans cette danse une déchéance morale. Les Orientaux voulant imiter les Européens-colonisateurs se sont mis aussi, avec le temps, à réprimer les danseurs mâles et leur présumée homosexualité (Shay, 2006, p. 140-141).

L'homosexualité se prête facilement à la caricature (Borrillo, Colas, 2005, p. 8). D'ailleurs, l'homme qui danse travesti en femme peut être facilement caricaturé non pas uniquement pour cette raison. Est-ce le cas des relations de voyage françaises ?

Au tournant du XIX^e siècle : réprimander les Orientaux pervers

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'Orient se résume avant tout à l'Empire Ottoman, une contrée qui terrifie et fascine à la fois. Sa corruption morale est mise en valeur dès le XVI^e siècle. « L'Oriental ne pouvant qu'être inférieur (voire totalement autre) au chrétien, il est clair que son image devait être caricaturale » (Tritter, 2012, p. 172).

2. L'orthographe a été modernisée.

Cette image persiste jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Dans son *Voyage en Turquie et en Égypte*, fait en 1774 et publié en 1778 sous forme de lettres à sa mère, Jean Potocki consacre toute une lettre à cette corruption morale des Orientaux. Il y décrit aussi les danseurs déguisés en femmes. Le voyageur les voit danser en Turquie, lors d'une cérémonie de circoncision : « des jeunes garçons déguisés en filles exécutèrent une danse qui représentait les différentes nuances de plaisirs. Leurs mouvements d'abord doux et modérés devenaient successivement plus vifs et finissaient par des vibrations que l'œil avait peine à suivre » (Potocki, 1980, p. 58). Les danseurs étaient accompagnés de bouffons qui essayaient gauchement de les imiter. La caricature se cache dans le spectacle même : les mouvements exagérés des garçons, les gestes des bouffons. Pourtant, Potocki n'en rit pas vraiment. Il y voit un signe de dégénérescence car cette danse est regardée par une soixantaine de garçons de 5-6 ans nouvellement circoncis. « Tels sont les tableaux que l'on offre ici aux regards de l'enfance. Il ne faut donc pas s'étonner si, blasés dès l'âge le plus tendre sur ce que la volupté a de plus incitant, les Orientaux cherchent quelques fois hors la nature des plaisirs criminels et de nouveaux dégoûts », déclare tristement le voyageur (Potocki, 1980, p. 58). Le caractère efféminé de l'homme qui danse évoque automatiquement l'homosexualité (Borrillo, Colas, 2005, p. 12). À en croire Potocki, elle se réalise aussi dans la figure des *puschts*, « jeunes et beaux garçons dont le maintien et le métier ne sont point équivoques ». Ils arrivent « richement habillés » dans les *mayhané*, type de cafés clandestins où l'on peut boire de l'alcool défendu par l'islam, et cherchent un client pour qui ils dansent et chantent. Potocki (1980, p. 59) souligne que c'est un métier bien dangereux « car souvent les *puschts* deviennent les victimes de la jalousie et de la passion qu'ils inspirent ». Son commentaire est fort significatif :

Voilà des goûts qui doivent sans doute faire horreur, surtout aux femmes, à moins qu'elles n'aient mieux regarder comme un hommage qu'on leur rend celui que l'on adresse à des êtres qui leur ressemblent assez pour m'avoir trompé plusieurs fois lorsqu'ils étaient déguisés pour la danse. (Potocki, 1980, p. 59)

Selon Potocki, la popularité des *puschts* réside dans leur ressemblance aux femmes. Ils deviennent des incarnations (imparfaites) des femmes et par cela peuvent être traités comme leur caricature. Le voyageur ne suggère pas que quelqu'un puisse s'intéresser aux *puschts* car ce sont des jeunes garçons séduisants.

Potocki condamne aussi leur comportement : ils sont une caricature de la femme orientale, dégoûtante et au « caractère formellement scandaleux » (Jouve, 1986, p. 113). De même Vivant Denon, qui a accompagné Napoléon lors de sa campagne d'Égypte³ et a publié sa relation en 1802, est bouleversé par la danse des hommes déguisés en femmes qu'il regarde à « une fête turque » :

3. De 1517 à 1798, l'Égypte est sous contrôle ottoman, ce qui influence beaucoup sa culture.

La danse [...] ce n'était ni la peinture de la joie ni celle de la gaieté, mais celle d'une volupté qui arrive très rapidement à une lascivité d'autant plus dégoûtante, que les acteurs, toujours masculins, expriment de la manière la plus indécente les scènes que l'amour même ne permet aux deux sexes que dans l'ombre du mystère. (Vivant Denon, 1990, p. 89)

La description n'est pas particulièrement riche. La danse devient une caricature de l'acte sexuel, caricature qui ne fait même pas rire, mais qui dégoûte et scandalise.

Force est pourtant de constater que Vivant Denon semble être plus bouleversé par la danse que par les danseurs puisqu'il fait des danseuses orientales une description fort semblable : « Leur danse fut d'abord voluptueuse ; mais bientôt elle devint lascive : ce ne fut plus que l'expression grossière et indécente de l'emportement des sens » (1990, p. 98). Le voyageur ne fait donc pas vraiment la différence entre la description de la danse masculine et féminine. Les deux sont caricaturales car indécentes, la caricature se fondant souvent sur l'obscénité (Knust, 1975, p. 219).

Bref, au tournant du XIX^e siècle, l'homme qui danse n'est sûrement pas une image rêvée. Dans les relations de Potocki et de Vivant Denon, le comportement des danseuses mâles est condamnable et caricatural par son aspect moral. De ce fait, leurs descriptions s'inscrivent parfaitement dans la définition de la caricature de Michel Jouve (1986). Elles contribuent aussi à la consolidation de l'image des Orientaux dégénérés et homosexuels (Shay, 2006, p. 143). Pourtant, la lecture de ces écrits peut être aussi différente, car elle dépend des attentes des lecteurs. À l'époque où les désirs sexuels sont réprimés, ces textes pourront se lire comme une invitation au voyage dans un pays où tout est permis.

Gérard de Nerval : entre désir et humour

Le rêve oriental bat son plein dans les années 1840-1850 : les voyages deviennent plus accessibles et de nombreux Européens partent en Orient pour « rencontrer ces femmes censées connaître tous les secrets de l'amour » (Tritter, 2012, p. 191). On ne parle pas, bien sûr, des hommes travestis en femmes.

Gérard de Nerval fait partie de ces voyageurs qui partent en Orient mus par leurs rêves et fantasmes. Il visite le Levant en 1843 et publié son *Voyage en Orient* en 1851. C'est au Caire que son narrateur-voyageur va voir les fameuses almées, danseuses égyptiennes. Il s'attend à une représentation voluptueuse et fascinante :

Et maintenant voici les almées qui nous apparaissent dans un nuage de poussière et de fumée de tabac. Elles me frappèrent au premier abord par l'éclat des calottes d'or qui surmontaient leur chevelure tressée. Leurs talons qui frappaient le sol, pendant que les bras levés en répétaient la rude secousse, faisaient résonner des clochettes et des anneaux ; les hanches frémissaient d'un mouvement voluptueux ; la taille apparaissait nue

sous la mousseline dans l'intervalle de la veste et de la riche ceinture relâchée et tombant très bas, comme le ceston de Venus. (Nerval, 1980, p. 200-201)

La danse est représentée différemment que chez Potocki et Denon Vivant : le spectateur européen y voit un spectacle qu'il ne juge pas du tout comme immoral.

La description continue : « À peine, au milieu du tournoiement rapide, pouvait-on distinguer les traits de ces séduisantes personnes [...]. Il y en avait deux fort belles, à la mine fière, aux yeux arabes avivés par le cohel, aux joues pleines et délicates légèrement fardées » (Nerval, 1980, p. 201). Le voyageur nervalien se construit un fantasme de beauté séduisante et sensuelle. Pourtant, ce fantasme se déconstruit rapidement. Il s'avère que la troisième danseuse « trahi[t] un sexe moins tendre avec une barbe de huit jours ». Le voyageur regarde plus attentivement et ne tarde pas à se « convaincre qu'[il n'a] affaire là qu'à des almées... mâles » (Nerval, 1980, p. 201). « L'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant », écrivait Henri Bergson (1991, p. 20). Paul Gaultier (1906, p. 4) définissait la caricature comme « le moyen d'un grossissement qui va parfois jusqu'à l'absurde ». C'est justement ce qui se passe dans la description nervalienne. La belle séduisante devient un homme barbu. Les traits difficilement perceptibles dans la fumée transforment la nature du spectacle. « Ô vie orientale, voilà de tes surprises ! », s'exclame le narrateur. L'image rêvée se change en caricature : « j'allais m'enflammer imprudemment pour ces deux douteux », se plaint le voyageur, en devenant lui-même l'objet de rire.

En effet, ce n'est pas uniquement la danseuse orientale qui est caricaturée, mais aussi le rêveur européen qui voudrait la séduire. Celui qui vient de saluer le charme des danseuses, les traite d'« hommes aux traits efféminés, aux longs cheveux, dont les bras, la taille et le col nu parodient si déplorablement les attraits demi-voilés des danseuses » (Nerval, 1980, p. 201). La caricature transforme la beauté en monstre (Lynch, 1976, p. 24). Ici, le rêve se transforme en cauchemar. L'almée mâle ne séduit pas, elle ridiculise le rêve d'Orient.

Gustave Flaubert : le goût du grotesque

Gustave Flaubert, qui part en Orient en 1849 et dont les notes de voyage ne paraissent qu'à titre posthume, n'a aucun mal à distinguer danseuses et danseurs. Son Orient est marqué par le grotesque : son rêve oriental se compose et se décompose à tour de rôle (Sokołowicz, 2018, p. 173-189). C'est dans un cortège de noce égyptienne que Flaubert voit pour la première fois Hassan el-Bilbesi, un danseur qui jouissait alors d'une grande popularité⁴ :

4. D'ailleurs, à l'époque, toutes les danseuses ont été chassées du Caire (Shay, 2006, p. 151).

Un danseur, c'était Hassan el-Bilbesi, coiffé et habillé en femme, les cheveux nattés en bandeau, veste brodée, sourcils noirs peints, très laid, piastres d'or tombant sur le dos ; autour du corps, en baudrier, une chaîne de larges amulettes d'or, carrées ; il joue des crotales ; torsions de ventre et de hanches splendides, il fait rouler son ventre comme un flot ; grand salut final où ses pantalons se sont gonflés, répandus. (Flaubert, 2006, p. 86)

Flaubert n'expose pas ses sentiments. Il n'y a que deux adjectifs valorisants qui sont, en outre, contraires : « laid » et « splendide ». La caricature est établie dans la laideur de l'homme déguisé en femme. Selon Michel Jouve (1986, p. 114) représenter ce qui est lié à la perversion comme laid est aussi une forme de caricature. Hassan n'a rien du charme féminin. Il ne trompe personne. Et pourtant sa danse est splendide. Il crée un spectacle qui plaît à l'Européen. La caricature, se transforme-t-elle en rêve ?

Un autre jour, Hassan, accompagné d'un autre danseur, revient danser pour Flaubert. La description est beaucoup plus développée :

Pour costume à tous les deux, de larges pantalons et une veste brodée, les yeux peints avec de l'antimoine (khôl) – la veste descend jusqu'à l'épigastre tandis que les pantalons, retenus par une énorme ceinture de cachemire pliée en plusieurs doubles, ne commencent à peu près qu'à la motte. De sorte que tout le ventre, les reins et la naissance des fesses sont à nu, à travers une gaze noire retenue par les vêtements inférieurs et supérieurs. Elle se ride sur les hanches comme une onde transparente à tous les mouvements qu'ils font. [...] Les danseurs passent et reviennent. Inexpressivité de la figure sous le fard et la sueur qui coulent. L'effet résulte de la gravité de la tête avec les mouvements lascifs du corps ; quelquefois ils se renversent tout à fait sur le dos, par terre, comme une femme qui va s'étendre, et se relèvent tout à coup d'un soubresaut brusque – tel un arbre qui se redresse une fois le vent passé. Dans les saluts et révérences, temps d'arrêt ; leurs pantalons rouges se bouffissent tout à coup comme des ballons ovales, puis semblent se fondre en versant l'air qui les gonfle. De temps à autre, pendant la danse, le cornac fait des plaisanteries et baise Hassan au ventre – Hassan, tout le temps, ne s'est pas quitté de vue de dedans la glace. (Flaubert, 2006, p. 107-108)

La description est complexe. Pour le lecteur européen, habitué à l'image du danseur homosexuel qui met en doute la virilité (Shay, 2006, p. 141), elle peut être caricaturale. L'homme aux yeux maquillés exposant volontiers son ventre et une partie de ses fesses, dont le maquillage coule avec la sueur devient en effet une caricature de la femme sensuelle. En plus, Hassan danse et se regarde dans le miroir comme s'il était amoureux de lui-même et ce narcissisme fait également penser à la caricature.

Pourtant, la description revient dans la lettre à Louis Bouilhet du 15 janvier 1850. Même si Flaubert reprend une partie de ses notes, les éléments de jugement sont beaucoup plus présents : « Comme danseurs, figure-toi deux drôles passablement laids, mais charmants de corruption, de dégradation intentionnelle dans le regard

et de féminité dans les mouvements, ayant les yeux peints avec de l'antimoine, et habillés en femmes » (1850, en ligne). C'est une nouvelle exagération qui fait penser à la caricature. Pourtant, le commentaire la met en doute :

C'est trop beau pour que ce soit excitant. Je doute que les femmes vaillent les hommes. La laideur de ceux-ci ajoute beaucoup comme art. J'en ai gobé une migraine pour le reste de la journée. Et il m'a fallu deux ou trois fois aller pisser séance tenante, effet nerveux que j'attribue plus particulièrement à la musique. Je ferai revenir ce merveilleux Hassan-el-Bilbeis. Il me dansera l'abeille en particulier. Par un tel bardache, ce ne doit pas être poires molles. (1850, en ligne)

Flaubert est très excité par le spectacle et il désire plus : la fameuse danse de l'abeille est celle pendant laquelle le danseur se déshabille.

Le voyageur traite Hassan de bardache, donc d'homosexuel. Est bardache « giton, mignon, homme qui se prête à l'égard d'un autre homme à des complaisances obscènes et contre nature », écrit Pierre Larousse (1867, p. 230). D'ailleurs, Flaubert (1850, en ligne) l'explique dans la suite de sa lettre :

Puisque nous causons de bardaches, voici ce que j'en sais. Ici c'est très bien porté. On avoue sa sodomie et on en parle à table d'hôte. Quelquefois on nie un petit peu, tout le monde alors vous engueule et cela finit par s'avouer. Voyageant pour notre instruction et chargés d'une mission par le gouvernement, nous avons regardé comme de notre devoir de nous livrer à ce mode d'éjaculation. L'occasion ne s'en est pas encore présentée, nous la cherchons pourtant.

« L'art du caricaturiste a quelque chose de diabolique », écrit Bergson (1991, p. 12). En fait, l'extrait ci-dessus a des traits de caricature par l'exagération et le désir de choquer bien présents dans la définition de Michel Jouve (1986).

Chez Flaubert donc, l'homme qui danse fait partie d'un fantasme. Le désir homosexuel, refoulé ou actif, appartient au projet colonial (Matz, 2007, p. 132). « J'étais né pour être empereur de Cochinchine, pour fumer dans des pipes de 36 toises, pour avoir 6 mille femmes et 1 400 bardaches », écrivait Flaubert à Ernest Chevalier en novembre 1840 (en ligne), avant que son projet de voyage ne se cristallise. La caricature « nous offre l'image de l'homme livré à ses passions, à ses instincts et aux forces les plus obscures et les moins admirables de son être. L'énorme remplace les normes et la référence à celle-ci sert à mesurer la déchéance de certains êtres » (Jouve, 1986, p. 113). C'est aussi une caricature du rêveur européen, mais elle diffère de celle présentée par Nerval. Elle côtoie visiblement le fantasme pervers.

Théophile Gautier : l'esthétisation de l'expérience

Tout comme Flaubert, Théophile Gautier, qui part en Turquie en 1852 et se met tout de suite à publier des textes inspirés du voyage, sait qu'il a affaire à des hommes qui dansent : « Les danseuses sont de jeunes garçons travestis, car la pudeur turque ne permet pas que des femmes paraissent en public », explique-t-il (2013, p. 101). Sa description semble être privée de commentaires :

Ces danseuses, ou plutôt ces danseurs, méritent une description particulière ; l'un d'eux, par la finesse de ses traits, la blancheur de son col, ses cheveux blonds en spirale, son mouchoir bleu posé à la grecque sur le sommet de la tête, son air modeste et sa taille de guêpe faisait une illusion complète et semblait en effet une jeune et jolie femme. Son costume du reste était des plus élégants ; il se composait d'une veste de drap vert agrémentée de soutaches, d'une chemise de gaze de soie, de deux tuniques superposées de taffetas zinzolin, frangées de jaune, et serrées par une ceinture de soie rouge. (Gautier, 2013, p. 101)

Le voyageur semble être fasciné par le jeune homme travesti en femme. Pour que la caricature marche, elle doit ressembler à sa victime (Lynch, 1976, p. 23). Pourtant ici le jeune danseur paraît ne pas ressembler à une danseuse, mais le devenir.

Gautier (2013, p. 101) raconte que le danseur a exécuté, « avec des cambrures et des torsions de reins qui chez nous inquiéteraient la susceptibilité pudique des sergents de ville, une espèce de romaïque d'un caractère assez original, et qui parut faire grand plaisir à l'assemblée ». L'Européen semble aimer la danse, lui aussi. Il n'est pas du tout choqué par ce qu'il voit et il est difficile de dire qu'il vise à scandaliser son lecteur.

La caricature, écrit Gautier (1906, p. 3) est « l'art de la laideur [...] son essence est de ne montrer que le vilain côté des choses, les tares et les taches ». Chez Gautier, la frivolité, qui pourrait être considérée comme « la tache », est à peine soulignée et cela de façon humoristique. L'expérience est avant tout esthétique, il est difficile de parler de caricature. Par contre, la description peut ressembler à un certain fantasme, esthétique, mais pervers.

En guise de conclusion

Si, dans les récits de voyage, on compare la présence des danseuses mâles à celle des danseuses femelles, on remarque que les premières sont beaucoup moins nombreuses. Il se peut que, comme le suggère Potocki, les voyageurs moins attentifs ne remarquent pas toujours que celles qui dansaient étaient en fait des hommes. Et ceux qui l'ont compris ont préféré, peut-être, se taire pour ne pas scandaliser le public.

La caricature, écrit Paul Gautier (1906, p. 4), est

tout ce qui est contraire à la beauté de la nature ou à la dignité de l'homme. Elle est en cela fidèle à ses origines, puisque le mot « caricature » vient de l'italien *carica* qui veut dire « charge ». Elle est fidèle à son histoire, qui nous offre le tableau ou le panorama de tout ce qu'on peut imaginer de plus repoussant, de plus vil et de plus misérable au monde, vu comme à travers une loupe démesurément aberrante.

La danseuse mâle peut être sûrement perçue comme « repoussante », « vile » et « misérable ». La danse de l'homme travesti en femme représente la féminité dénaturée (Matz, 2007, p. 225) et, de ce fait, se prête parfaitement à la caricature. Dire que le danseur parodie ou imite (imparfaitement) la femme, c'est aussi apprivoiser, en quelque sorte, une situation de tabou, à savoir l'homosexualité (Shay, 2006, p. 138). Cela est bien visible dans les descriptions de Jean Potocki et de Vivant Denon.

Pourtant dans les années 1840-1850, la perception des danseuses mâles change. Elle évoque plus que jamais le rêve de la belle Orientale qui danse pour l'Européen avant de se donner à lui. Alors que la caricature déforme son objet et, de ce fait, ne plaît pas à ceux qui cherchent la beauté (Knust, 1975, p. 218), avec le temps, la description des hommes qui dansent habillés en femmes devient de plus en plus esthétique. Ce changement est bien visible dans les descriptions faites par Nerval, Flaubert et Gautier. Le voyageur nervalien se laisse tromper par le costume, la délicatesse, le charme des danseurs. Pourtant, même s'il se sent la victime d'une supercherie et semble regretter de ne pas avoir vu de « vraies » almées, il ne se prononce pas de façon univoquement négative sur le spectacle auquel il a assisté. Flaubert et Gautier ne sont plus trompés, ils savent à quoi ils ont affaire. Les hommes qui dansent déguisés en femme deviennent, dans leurs relations, un phénomène particulier, un divertissement distinct. Les deux voyageurs semblent en être fascinés, mais pour des raisons différentes. Alors que la description flaubertienne met en valeur surtout le caractère splendide et pervers du spectacle, celle de Gautier est éminemment esthétisée, le voyageur se penchant sur la beauté du danseur et de sa danse. Ce sont alors des caricatures tout à fait particulières de la femme orientale et de la danse, des caricatures qui ne nient pas le caractère esthétique et fascinant de la danseuse mâle. En effet, selon Michel Jouve (1986, p. 114), la caricature éveille parfois la perversion qu'elle vise à condamner. Le message devient double. Il semble que ce soit le cas des descriptions des danseurs orientaux des années 1840-1850 : on rit et on ne rit pas, on se sent déçu et on remarque que ce n'est pas vraiment une déception. C'est une autre chose : un autre rêve qui émerge, un rêve bien coupable qu'on préfère cacher sous un masque de caricature.

RÉFÉRENCES

- Bergson, H. (1991). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Quadrige/PUF.
- Borrillo, D. et Colas, D. (2005). Introduction. Dans *L'Homosexualité de Platon à Foucault. Anthologie critique* (p. 7-23). Paris : PLON.
- Corbin, A. (2002). C'est le temps des oies blanches et des bordels. Propos recueillis par D. Simonnet. https://www.lexpress.fr/informations/alain-corbin-c-est-le-temps-des-oies-blanches-et-des-bordels_648919.html
- Flaubert, G. (1850). Lettre à L. Bouilhet du 15 janvier 1850. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.html>
- Flaubert, G. (1840). Lettres à E. Chevalier du 14 novembre 1840. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/40.html>
- Flaubert, G. (2006). *Voyage en Orient (1849-1851). Égypte – Liban-Palestine – Rhodes – Asie Mineure – Constantinople – Grèce – Italie*. Paris : Gallimard.
- Gautier, P. (1906). *Le rire et la caricature*. Paris : Hachette.
- Gautier, Th. (1899). *Constantinople*. Paris : Fasquelle.
- Gautier, Th. (2013). *L'Orient*. Paris : Gallimard.
- Hanna, J. L. (2010). Dance and Sexuality: Many Moves. *Annual Review of Sex Research*, 2/3 (47), 212-241.
- Jouve, M. (1986). Corps difformes et âmes perverses. Quelques réflexions sur la pratique de la caricature. Dans P.-G. Boucé et S. Halimi (dir.), *Le Corps et l'âme en Grande Bretagne au XVIII^e siècle* (p. 111-118). Paris : Publications de la Sorbonne.
- Knust, H. (1975). George Grosz: Literature and Caricature. *Comparative Literature Studies*, 3(12), 218-247.
- Larousse, P. (1867). *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Tome II. Paris : Librairie classique Larousse.
- Lynch, B. (1976). *A History of Caricature*. London : Faber and Gwyer.
- Nerval, G. de. (1980). *Le Voyage en Orient*. Tome I. Paris : Garnier-Flammarion.
- Matz, J. (2007). Masculinity Amalgamated: Colonialism, Homosexuality, and Forster's Kipling. *Journal of Modern Literature*, 3(30), 31-51.
- Potocki, J. (1980). Voyage en Turquie et en Égypte. Faite en l'année 1774. Dans *Voyages en Turquie et en Égypte, en Hollande, au Maroc* (p. 43-120). Paris : Fayard.
- Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, tirées d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol*. (1715). Paris : Le Hay.
- Richard, G. et Richard-Le Gouillou, A. (2002). *Histoire de l'amour : du Moyen-Âge à nos jours*. Toulouse : Privat.
- Rowson, E. K. (1991). The Effeminate of Early Medina. *Journal of the American Oriental Society*, 4(111), 671-693.
- Said, E. (2005). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. (C. Malamoud trad.). Paris : Éditions du Seuil.
- Shay, A. (2006). The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. *Dance Research Journal*, 1/2(38), 137-162.
- Sokołowicz, M. (2018). Le voyage en Orient de Gustave Flaubert : révolution ou évolution dans l'approche de l'Orient ? *Cahiers ERTA*, 15, 173-189.

Tritter, J.-L. (2012). *Mythes de l'Orient en Occident*. Paris : Ellipses.

Vivant Denon, D. (1990). *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*. Paris : Pygmalion/Gérard Watelet.

RÉSUMÉ : La contribution analyse quelques représentations des danseurs orientaux qui dansent habillés en femmes et cherche à répondre à la question de savoir si ces représentations forment une caricature de la femme orientale ou s'il s'agit d'un autre rêve pervers d'Orient. La première partie présente la danseuse mâle et montre sa perception en Orient et en Europe. La seconde partie évoque la critique du comportement des danseuses mâles présente dans les relations de voyage de Jean Potocki et de Vivant Denon. Les trois dernières parties analysent trois descriptions datant des années 1840-1850, créées par Gérard de Nerval, Gustave Flaubert et Théophile Gautier. Il s'avère qu'avec le temps, la caricature devient moins évidente qu'auparavant et les descriptions s'esthétisent. Il n'est plus possible de ne faire que se moquer des danseuses mâles ou les condamner. Un nouveau rêve pervers d'Orient semble faire son émergence.

Mots-clés : Orient, danseur, danseuse, caricature, rêve, Nerval, Flaubert, Gautier

Puschts, bardashes, "male... almehs": a caricature of the Oriental woman, or another Oriental dream?

ABSTRACT: The present paper focuses on some representations of male Oriental dancers who dance dressed as women. It tries to answer the question whether those representations form a caricature of the Oriental woman or if it is another, perverse, Oriental dream. The first part of the paper presents the Oriental male dancer and shows how he was perceived in the Middle East and in Europe. The second part discusses the critics of male dancers' behaviour in the travelogues by Jean Potocki and Vivant Denon. The three following sections analyse three examples of descriptions dating from the 1840-1850 by Gérard de Nerval, Gustave Flaubert and Théophile Gautier. It turns out that, with time, the caricature becomes less obvious and the descriptions are more and more aesthetic. One can no longer only mock and condemn the male dancers, a new perverse dream seems to be born.

Keywords: Orient, male dancer, female dancer, caricature, dream, Nerval, Flaubert, Gautier