

Virginie Valentin

L'acte blanc ou le passage impossible

Les paradoxes de la danse classique

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Virginie Valentin, « L'acte blanc ou le passage impossible », *Terrain* [En ligne], 35 | 2000, mis en ligne le 08 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index1094.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://terrain.revues.org/index1094.html>

Document généré automatiquement le 01 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Terrain

Virginie Valentin

L'acte blanc ou le passage impossible

Les paradoxes de la danse classique

Pagination originale : p. 95-108



- 1 Toutes les danseuses sont dressées sur leurs pointes comme des marguerites sur leur tige. La taille serrée dans un tutu immaculé, les cheveux tirés en chignon, elles s'avancent en lignes, vagues successives de filles blanches, jusqu'au devant de la scène avant de la remonter pour venir prendre place dans le tableau final. C'est ainsi que se déroule le défilé du corps de ballet de l'Opéra de Paris. Y assistent chaque année les fillettes qui se sont inscrites à un cours de danse, leurs professeurs et leurs parents. La plupart viennent de Paris et de sa banlieue, certaines se sont déplacées depuis la province pour assister à ce spectacle. L'image qu'il donne est à la fois étrange et familière. Tout le monde a vu ces filles en tutu blanc, au maintien impeccable, au corps filiforme qui semblent tisser une broderie invisible telles des aiguilles mécaniques. Bien des fillettes rêvent de faire un jour partie de ces ballets. Beaucoup participeront, au moins, au gala de fin d'année de leur école. Car il semble, en effet, que la danse classique, dans notre société, soit un passage obligé pour les filles. Mais quel sens faut-il lui donner ? Une fille doit-elle être « une fille blanche » pour s'accomplir en tant que femme ? Voyons tout d'abord comment cette image s'est formée et quelle signification elle avait.

L'éternelle fiancée

- 2 On retrouve cette image féminine dans un certain nombre de ballets classiques qui forment un genre particulier : le ballet blanc. Ils se composent d'un acte en couleur et d'un acte dit blanc parce que les danseuses y portent toutes un tutu blanc et des pointes. Ce deuxième acte est construit comme une sorte de « concerto pour fille blanche » : la danseuse étoile y est accompagnée d'un chœur de jeunes filles toutes pareilles à l'étoile, ses « sœurs ».
- 3 Examinons d'abord l'histoire qui se trame autour de cette étoile. Encore dansés aujourd'hui, *La Sylphide* et *Giselle*² sont deux ballets qui ont construit et popularisé l'image de la danseuse romantique symbolisée par les pointes et le tutu blanc³. En 1832, Marie Taglioni fait irruption sur scène, dressée sur ses pointes, vêtue d'une robe de mousseline transparente et de petites ailes accrochées dans le dos. Elle incarne la Sylphide, un rôle qui fait immédiatement école : en

1841, Carlotta Grisi revêt le même costume pour interpréter *Giselle*, un ballet que Théophile Gautier a écrit pour elle.

- 4 A en croire les historiens de la danse, le succès du personnage de la fille blanche serait dû à « une esthétique fondée sur l'envol ⁴ ». Avec le tutu de mousseline puis de tulle, le costume s'allège et les pointes ont été inventées dans le but de donner une impression d'irréalité : c'est une femme éthérée et désincarnée que le ballet romantique met en scène. Mais la séduction de cette « beauté céleste » ne suffit pas à expliquer le succès de l'acte blanc. On peut en effet penser que pointes et tutu n'ont pas été créés uniquement pour le plaisir des yeux, mais qu'ils faisaient partie des qualités attribuées à la figure féminine mise en scène ⁵.
- 5 *La Sylphide* présente une histoire simple : un esprit féminin ailé est épris d'un mortel. Au premier acte, elle aime un jeune Ecossais, James, qu'elle vient voir dans son manoir lorsqu'il s'assoupit. Mais celui-ci va bientôt épouser Effie, sa cousine. La Sylphide finit, au deuxième acte, par attirer le jeune homme dans son domaine, la forêt. Là, elle peut lui dire son amour et lui voler la bague qu'il doit remettre à sa fiancée. James finit par succomber aux charmes de la jeune fille, mais celle-ci, telle une fleur éphémère, meurt au moment où il tente de l'attraper. James reste seul pendant qu'Effie se marie avec un autre et que la Sylphide est emmenée dans les airs par ses sœurs ⁶. L'opposition entre les deux actes frappe d'emblée : le premier acte, « en couleur », se situe dans le monde terrestre (le manoir), c'est l'acte de la fiancée, Effie. Le deuxième acte, l'« acte blanc », représente le monde céleste des esprits (la forêt), domaine de la Sylphide. Cette opposition est renforcée par le jeu de contrastes entre les costumes des deux jeunes filles. Figure symétrique et opposée d'Effie, la pâle Sylphide fait irruption au milieu des couleurs de la vie. A la blancheur ⁷ et l'extrême légèreté du tutu romantique s'oppose le lourd tissu rouge vif du costume de la fiancée. Aux cheveux tirés en chignon et retenus par des épingles s'opposent les cheveux tombant sur les épaules. Enfin, les pointes couleur chair nouées aux chevilles par des rubans de satin de la même couleur contrastent avec les chaussures de ville noires à petits talons.
- 6 Aussi, la figure de la Sylphide ne peut-elle exister qu'en gardant ses ailes et ses distances avec l'autre sexe ⁸. Symbole de virginité conservée, elle s'oppose donc à la rougeur terrestre et charnelle d'Effie, jeune fille qui, quoi qu'il advienne, se mariera. D'autre part, le rouge et les épingles sont autant d'éléments qui rappellent les attributs traditionnels de la jeune fille. La marquette, ouvrage que les jeunes filles devaient broder au fil rouge sur un tissu blanc au moment de leur passage à la puberté, symbole de leur nouvelle identité (Verdier 1997 : 179-195) ; l'épingle qui, comme le sang menstruel, est tour à tour instrument de séduction et repoussoir (*ibid.* : 242). Mais ici les choses semblent se présenter différemment : le blanc et les épingles, d'une part, et le rouge de l'autre sont incarnés par deux figures bien distinctes qui s'excluent l'une l'autre. La représentation du destin féminin est alors condamnée à la dualité comme l'illustre le pas de trois de la fin du premier acte : James danse simultanément avec les deux femmes entre lesquelles il doit choisir, la fille rouge et la fille blanche.
- 7 Dans *Giselle*, la fille blanche n'est plus un esprit fantastique. Elle est, au premier acte, une jeune fille un peu trop enthousiaste... Jeune paysanne, elle croit aimer un jeune homme de sa condition, Loys, qui est en réalité le duc Albert, fiancé de la princesse Bathilde. Giselle ne le sait pas et elle ne cesse donc de manifester sa joie et de clamer son amour pour Loys. Sa mère la met en garde : Giselle danse trop, elle risque d'en mourir. Lorsqu'elle découvre son erreur, Giselle refuse d'abord d'y croire puis, se rendant à l'évidence, tombe inanimée dans les bras de sa mère. Au deuxième acte, transformée en créature ailée, elle revêt le tutu romantique et chausse les pointes. Elle fait maintenant partie des Wilis, ces fiancées mortes avant leurs noces qui condamnent les hommes aventureux à périr par leur « danse séductrice » ⁹. Comme Albert se promène dans la forêt, Giselle, pressée par la reine des Wilis de se livrer à la vengeance, l'entraîne dans une « danse irréaliste ». Lorsque le jour se lève, Albert est à bout de forces mais les Wilis disparaissent alors. Giselle fait signe à son amant : « Elle semble dire à Albert de

donner son amour et sa foi à la douce jeune fille... elle ne peut plus aimer en ce monde. [...] Il tombe dans les bras de ceux qui l'entourent en tendant la main à Bathilde ¹⁰. »

- 8 Le célèbre *Lac des cygnes* présente les mêmes caractéristiques ¹¹ que les deux ballets précédents. Une jeune princesse ensorcelée est transformée en cygne blanc et condamnée à rester près du « Lac des cygnes » avec d'autres princesses pareillement ensorcelées. Elle ne pourra sortir de cet état que si un jeune homme lui promet de l'épouser, ce que fait un prince ; mais l'alliance échoue car un magicien parvient à lui faire épouser sa fille, le cygne noir. Désespéré, le cygne blanc se jette dans le lac ¹².
- 9 Dans tous les cas, la fille blanche est vouée à un impossible et éternel passage tandis qu'une autre jeune fille se marie. Le cadre dans lequel se déroulent les actes blancs des trois ballets présente des analogies qui mettent également en évidence l'opposition entre les deux personnages. Au premier acte, l'action se situe dans un cadre chaleureux (foyer de la cheminée, fête des vendanges, château en fête). Au deuxième acte, la chaleur et la gaieté laissent place à un tout autre décor : une forêt excessivement humide et par conséquent infertile. Le contraste entre le premier et le deuxième acte, l'un « en couleur », l'autre « en noir et blanc », est renforcé par une série de couples de contraires : jour et nuit, chaud et froid, sec et humide, fertile et infertile. Traditionnellement, la forêt est le lieu des amours clandestines (Verdier 1995 : 209-222), lié au temps de l'initiation des jeunes gens à la sexualité. Dans le ballet romantique, il est au contraire celui d'une fixation stérile. Cette histoire tragique est amplifiée par les danseuses du corps de ballet, identiques en tous points à l'étoile car cette histoire est également la leur. Toutes les jeunes filles blanches resteront suspendues dans un temps doublement intermédiaire, le temps de la jeunesse et celui des fiançailles.
- 10 Cependant, malgré son caractère éthéré, l'héroïne est extrêmement séduisante. Pourquoi cette association paradoxale de la blancheur et de la séduction ? La place qu'occupait la danseuse dans la société du xix^e siècle peut peut-être nous éclairer.

Des filles légères

- 11 *La Fanfarlo*, une nouvelle de Baudelaire publiée en 1848, a pour thème les rapports ambivalents et complexes qu'un poète entretient avec une danseuse de genre. Après avoir décrié son style et loué, par contraste, la beauté « [...] d'une danseuse éthérée, toujours habillée de blanc, et dont les chastes mouvements laissent toutes les consciences au repos », il tombe amoureux de sa sensualité fardée tout en continuant à exalter une image angélique de la femme. Cette histoire évoque toute l'ambiguïté de la danseuse classique au xix^e siècle : à la fois fille pure sur scène et femme trop séduisante dans la vie courante.
- 12 Celles qui paraissaient sur scène en « filles blanches » étaient en réalité des filles auxquelles les hommes avaient facilement accès. En effet, dès le rideau tombé, elles se rendaient au « foyer de la danse », situé derrière la scène. Dans ce salon de la vie mondaine, des hommes de la bourgeoisie et de l'aristocratie, les « abonnés », se réservaient le privilège, en particulier lors des entractes, d'approcher les danseuses en habit de scène. « Avoir sa danseuse » était alors « un brevet d'homme à la mode ¹³ ». Car les danseuses étaient des jeunes filles d'origine modeste placées à l'Opéra pour avoir un toit et un revenu (Kahane 1988 : 7-8). Libérées de toute autorité paternelle mais, néanmoins, attachées au « foyer », elles étaient dès lors très convoitées. Même si toutes les danseuses n'étaient pas entretenues par des hommes du monde, de nombreuses liaisons illégitimes se nouaient en coulisses. Le foyer de la danse constituait ainsi l'autre scène, bien réelle celle-ci, de l'acte blanc.
- 13 C'est ce paradoxe de la danseuse que *Giselle* nous conte : la Wili incarne la pureté et la légèreté de la « colombe craintive ¹⁴ », mais elle incarne également le pouvoir de séduction des « filles légères » et papillonnantes ¹⁵ qui s'élèvent trop facilement sur l'échelle sociale dans une société où les écarts de condition trop importants restent impensables ¹⁶. Le jeu sémantique autour de la « fille légère » résume toute la condition de la danseuse : à trop cultiver la légèreté

physique celle-ci devient un défaut moral et un défi aux lois de l'alliance¹⁷. Le dénouement des livrets montre qu'une telle femme doit payer sa faute, puisque, circulant trop facilement d'une classe à l'autre, elle ne peut passer d'un statut à l'autre, façon de « fixer » celle qui est trop mobile et de rétablir un équilibre social. A l'instar de la couturière qui manie trop bien la technique du fil et de l'aiguille, la danseuse restera « fille ». Aussi les Wilis réitérent-elles à l'infini l'action qui caractérise le temps de la jeune fille, la danse. L'usage confirme cette analyse puisque, aujourd'hui encore, une danseuse, qu'elle soit mariée ou non, doit toujours être appelée « mademoiselle ».

- 14 La danseuse classique apparaît comme une figure féminine ambiguë, tour à tour chaste et sensuelle, qui illustre le caractère clivé de la sexualité masculine bourgeoise déchirée entre deux femmes : d'une part celle qui appartenait au même milieu social et que l'on épouse ; de l'autre, la courtisane, en l'occurrence la jeune danseuse, avec laquelle on éprouve le plaisir sensuel (Corbin 1987 : 528-544). Aussi la situation des danseuses restait-elle souvent précaire¹⁸ car les cas de danseuses épousées sont exceptionnels¹⁹. Le sacrifice de la danseuse réitéré à chaque spectacle semble ainsi destiné à garantir la moralité publique : femme inverse de la « légitime », elle ne doit survivre ni au monde de la nuit ni à celui des amours secrètes ; pleine lumière et mariage restant le domaine de l'épouse. Le rouge d'Effie et de Bathilde représente donc la fécondité, la filiation par opposition à la séduction passée du côté de la blancheur.
- 15 Cependant, au cours des années 30 et en dépit des protestations des abonnés, les portes du foyer ont été fermées et le défilé des danseuses en tutu court institué²⁰. La danseuse classique s'identifie donc aujourd'hui pleinement au caractère virginal et par conséquent juvénile de la « fille blanche ». Une pureté que les aspirations des poètes ont contribué à imposer. C'est après avoir vu Carlotta Grisi danser sur scène que Gautier a composé *Giselle* pour la danseuse. Elle restera sa muse tout au long de sa vie. De plus, il n'a eu de cesse de louer la « volupté chaste » et « chrétienne »²¹ des danseuses romantiques. C'est que le poète trouvait en ces figures féminines inaccessibles une précieuse source d'inspiration qu'il avait contribué à créer et alimentait²². La nécessité de rester vierge, voire célibataire pour accéder à la création littéraire était alors une idée que partageaient la plupart des écrivains. Gautier n'était pas étranger à ces conceptions²³. La pureté de la danseuse n'est-elle pas, en ce sens, le reflet de celle du poète ?
- 16 Il reste à se demander comment cette image de femme inaccomplie a pu être donnée en modèle aux petites filles. En quoi contribue-t-elle à façonner la féminité ? Tournons-nous maintenant du côté des salles de danse où elle est actuellement enseignée aux fillettes.

Le maintien, la grâce et la souplesse

- 17 C'est en général à un très jeune âge que les petites filles prennent le chemin du cours de danse. Il s'agit tout d'abord de contenir l'énergie éparsée de celles qui ont la « bougeotte ». En effet, on « met » les filles à la danse comme on « met » les garçons au football. Dans un centre aéré où il n'y avait que deux activités possibles, le football ou la danse, Katia²⁴, à 7 ans, avait choisi la première voie. Elle n'a pas pu la suivre : « Les nanas qui inscrivaient m'ont dit : "Ah ! non ! non ! Il faut que tu fasses de la danse, il y a pas de fille au foot, ça va pas, ils vont te faire mal, les garçons." J'y ai été mais vraiment à reculons. » Katia n'a pas eu le choix, elle devait s'inscrire dans le groupe des filles. La pratique de la danse est donc une première façon de distinguer les sexes en leur assignant des activités différentes. Lorsque je demande en quoi c'est une bonne chose de faire de la danse pour un enfant, une mère interrogée précise ainsi la pensée de son mari : « Le père. – Moi, je trouve ça bien pour le maintien, la tenue. La mère. – Non, c'est bien de faire de la danse pour une fille. Si c'était un garçon, tu aimerais moins. »
- 18 Si les garçons doivent « se dépenser », « courir », en revanche, il faut « tenir » la fille. L'usage coutumier voulait autrefois que les filles, dès leur plus jeune âge, s'occupent aux travaux d'aiguille afin de restreindre leurs mouvements (Verdier 1995 : 170-177). Si le travail du fil ne fait plus partie des apprentissages féminins, le travail corporel et la « leçon de danse »

²⁵ semblent maintenant, d'une autre manière, occuper cette place. Une des expressions les plus usitées dans les cours de danse classique est : « Tiens-toi droite ! » et l'on entend aussi fréquemment : « Rentre ton ventre ! » Art du mouvement, la danse devient paradoxalement un art de la retenue. L'énergie des filles doit être canalisée vers l'intérieur. Tout l'enseignement de la danse classique semble aller dans ce sens, à commencer par la coiffure : « Pincées dans les cheveux, laque, une tonne de laque, pour le cours je me faisais une petite queue de cheval. Des filets aussi on achetait pour les chignons. Dès 6-7 ans, pour le spectacle, les cheveux biens plaqués, mettre de la laque, jamais de barrette, ça faisait moche. Et les épingles à chignon : ça faisait une petite crotte ridicule derrière [...]. Les barrettes, on n'avait pas le droit, on se faisait engueuler si on mettait ça. »

19 Bien des années après, Gabrielle se souvient parfaitement des règles de la danse. Des cheveux longs, attachés, tirés, plaqués, enfermés. Rien ne doit dépasser du corps et, pour cela, elle est munie de tout un attirail : épingles, pincées, filets... Tout un art de la capture. Ce traitement des cheveux évoque le traitement du corps de la jeune fille dans son ensemble : du sommet du crâne aux pointes de pied, elle doit être uniformément lisse et rectiligne. Afin qu'elles « tendent » leurs pieds, le professeur de danse propose cette image aux fillettes de 6 ans : « C'est comme si mon pied était une pointe de crayon. Le bout de mes pieds montre une direction comme pour dessiner quelque chose. » Droites et pointées, les jambes de la fille sont ses instruments de travail, son « maître à danser ²⁶ ». Il s'agit de dessiner des figures précises au sol, apprendre les rudiments de la broderie invisible que constitue la danse classique. Aucune fioriture n'est permise. Celle qui pratique la danse classique ne doit pas se faire remarquer, ou alors uniquement par son maintien. Ainsi, Vanessa, 14 ans, qui n'a pas dit à ses camarades d'école qu'elle faisait de la danse classique mais qui est très fière, en revanche, que certains adultes remarquent son allure : « Quand je me promène dans la rue, je me dis : tiens-toi droite. Mon médecin, il me dit : "Vous, vous faites de la danse." Quelqu'un m'a dit : "Vous avez de la prestance." Alors je dis : oui ! »

20 La « bonne tenue » est également vestimentaire, ce que le professeur se charge généralement d'imposer : une tunique, des collants roses ou couleur « chair » et des demi-pointes²⁷. Les tons pastels sont ceux de la danse classique : des tons doux et discrets pour des petites filles qui se doivent d'être, sinon effacées, du moins réservées. Le professeur de Gabrielle rappelle les filles à l'ordre lorsque, à l'adolescence, cherchant à échapper à ses injonctions, elles mettent des couleurs plus vives : « Vous êtes ridicules. Vous êtes horribles avec ça ! Une danseuse classique, elle doit avoir une tunique claire, une jupette pour la fantaisie, les cheveux tirés et un chignon ! » Selon un professeur : « Le jour où elles sont toutes habillées pareil, toutes de la même couleur, la cohésion du groupe se fait. » Les filles, tout comme le corps de ballet, forment alors une série de corps identiques. Il s'agit donc moins de se forger une personnalité propre que d'acquiescer, en se conformant le plus possible au modèle, les qualités de la classe d'âge en tant que telle, être « une petite fille modèle ».

21 Cependant, le maintien n'est pas la seule qualité que les filles doivent acquiescer. Il leur faut aussi devenir gracieuses. « Il faut apprendre à ne pas casser les mouvements, à les lier », dit une petite fille de 8 ans. Selon le père d'une de ses camarades, « la danse rend belle ». L'apprentissage d'une dynamique corporelle harmonieuse permet donc aux filles de devenir séduisantes. Il leur faut aussi devenir plus souples. Pour ce faire, elles doivent à la fois tourner leurs jambes vers l'extérieur, c'est l'« en-dehors », et les écarter le plus possible jusqu'à savoir faire le fameux « grand écart ²⁸ ». Les professeurs disent de telle fille qu'elle « est ouverte », de telle autre, qu'elle ne l'est pas. Une qualité qui prendra tout son sens plus tard avec l'ouverture du corps qu'imposent les pointes ; j'y reviendrai. Au préalable, il faut examiner comment le gala de fin d'année met en évidence les étapes de cet apprentissage.

L'animal, la fleur et la « fille blanche »

- 22 « Les petites avaient plutôt des petits déguisements. Les grandes, c'était plutôt des tenues de danseuse classique : tutu ou tunique. Au bout d'un moment, le petit déguisement, ça devenait ridicule » (Gabrielle).
- 23 Lors du spectacle, les fillettes portent des costumes confectionnés pour l'occasion. Les « petites » font, le plus souvent, leur apparition dans des déguisements d'animaux, comme s'il fallait signifier que l'enfant dont le corps n'est pas encore modelé par la danse est en deçà de l'humanité.
- 24 Dès 8 ans, elles peuvent revêtir un tutu de danseuse. Une fillette de 10 ans à qui je demandais quel costume elle aimerait porter me répond immédiatement : « une fleur » puis elle ajoute « quelque chose de léger et de beau comme *La Belle au bois dormant* parce que, quand on est dans un costume de princesse, évidemment, on se sent belle ». Constitué d'une véritable corolle de marguerite en tulle, matière à la fois légère, fine et rigide, ce costume est, pour les fillettes, une façon de se « vivre en fleur »²⁹. Il montre qu'elles ont bien poussé, que leurs « tiges » sont maintenant fines et tendues et qu'elles peuvent effectuer de beaux mouvements lents et contrôlés.
- 25 Parallèlement, en coulisses, les fillettes apprennent à se maquiller, à s'apprêter. Des « grandes » ou des « mamans » leur montrent comment faire, leur transmettant ainsi une part du secret de la parure féminine. Car elles adorent faire les « grandes dames » comme disent Fabienne et Marion, 10 ans. Mais l'usage que les fillettes font du rouge à lèvres, emblème de la féminité, reste souvent surveillé. Pendant le spectacle, les petites ne portaient pas de rouge à lèvres parce que « si on était maquillées, c'était rouge, vraiment rouge », affirme Annabelle. Le rouge serait donc plutôt réservé aux plus âgées ? Il semble que les choses soient en fait plus compliquées.
- 26 Le costume qu'on attribue le plus souvent aux « grandes » est un tutu long ou une longue jupe blanche, évocation plus ou moins directe du tutu romantique. En effet, lorsqu'elles entrent dans l'adolescence, les jeunes filles revêtent souvent le blanc. Dans un des galas auxquels j'ai assisté, les filles de 12-15 ans dansaient « la Valse » vêtues de tuniques blanches et de jupes longues et fluides ; elles effectuaient ensemble des mouvements épurés, liés, preuve d'une grande maîtrise. C'était le dernier « numéro » du spectacle avant le final : la figure de la fille blanche représente l'aboutissement du parcours de la « danseuse en herbe ». Lorsque je demande si les jeunes filles aiment ce costume, le professeur déclare qu'il « leur plaît beaucoup ». Mais il ajoute aussitôt : « Elles ont demandé si c'était transparent surtout. Elles avaient peur de montrer leur poitrine. Elles sont petites ! En fait, elles sont immenses mais elles ont 13-14 ans. » Ainsi, bien qu'il ait noté les réticences des jeunes filles, le professeur estime que le costume blanc convient pour cet âge et il n'est pas le seul à faire ce choix. Gabrielle se souvient ainsi avoir interprété, à 17 ans, en robe blanche et mauve « une pucelle » dans une abbaye ; aujourd'hui encore, elle trouve ça « magnifique ». Mais elle se souvient également des conséquences de ce ballet sur sa santé : « Pour être au premier rang, pour *Le Fou de Notre-Dame* par exemple, il fallait être fine, élégante... Il y en a pas mal qui sont devenues anorexiques dans le lot, dont moi. A l'époque du *Fou de Notre-Dame*, je pesais moins de 45 kilos, là j'en pèse 60 ! Ça, c'est merci la prof ! Après, j'ai repris. Je bouffais plus, je mangeais pas grand-chose et c'est même grâce à ça que j'étais au premier rang. Elle me disait : “Ah ! T'es tellement fine, t'es tellement belle !” Elle me trouvait très jolie. »
- 27 Ici, le passage au blanc s'accompagne donc d'un régime draconien ; les filles ne doivent pas grossir mais rester longilignes comme des danseuses, ou comme des petites filles. Le choix de la couleur blanche pour des filles qui sont entrées dans la phase pubertaire a donc des implications dont les professeurs ne sont pas toujours conscients. Dans une autre école, les adolescentes de 16 à 21 ans interprètent deux rôles : les gitanes et une valse. En gitanes, elles apparaissent fardées et parées des atouts de la sensualité féminine ; dans la valse elles portent

un tutu romantique blanc. Ici, les jeunes filles oscillent entre une féminité exacerbée et la candeur juvénile. Dans l'ensemble, le rôle de la gitane a été interprété avec plaisir tandis que la valse, avec les tutus longs, « ces horribles meringues », c'était une véritable corvée, une lubie du professeur.

- 28 L'image de la danseuse, jeune fille aux allures virginales, opère donc aujourd'hui encore sous la forme d'un costume à travers lequel les filles doivent passer. Le tutu plutôt court et coloré symbolise le temps de la fillette, mais l'identification à la danseuse devient problématique pour les plus âgées, car en maintenant les jeunes filles dans leur état de pureté enfantine que connote le blanc, on dénie les transformations qui surviennent durant cette période (rondeur des caractères sexuels secondaires et sang menstruel).
- 29 C'est aussi à l'orée de l'adolescence que les jeunes filles acquièrent le droit de mettre des pointes. Mais, si ce type de chausson marque l'accès à la puberté, il peut aussi, comme le tutu romantique, entraîner la fillette vers un destin de « fille blanche ».

La marque des pointes

- 30 « Et donc, les pointes, elle nous a dit : “Voilà, c'est le moment, vous êtes en âge de faire des pointes et tout.” Les pointes, c'est vraiment la danseuse. On attendait, nous » (Laura).
- 31 Le port des chaussons de pointes est exclusivement réservé aux filles – les danseurs n'en portent jamais – et plus précisément aux filles qui entrent dans l'adolescence. C'est en effet vers 10-12 ans, lorsqu'elles ont affiné leurs sensations corporelles, qu'on autorise les filles à mettre des pointes pour la première fois. Elles visent à parfaire l'harmonie de leur ligne, ultime étape de la « bonne tenue ». Mais les pointes sont des chaussons qui peuvent blesser car leur bout est « dur comme du bois » ; elles risquent de se transformer en véritable instrument de torture et c'est donc un accessoire qu'il faut apprendre à manier. Le professeur se réserve habituellement le droit de décider de ce passage et de le mettre en scène à sa façon.
- 32 Pour Laura, « ça s'est bien passé ». Madame Charpentier, son professeur, a ouvert son « grand placard » : « Alors là ! C'était une malle magique, quoi ! On essayait, y avait les mamans qui arrivaient. Alors au début, c'était des exercices à la barre, alors t'avais les mollets qui tremblaient un p'tit peu, mais c'était rassurant parce que moi, j'ai jamais eu peur d'avoir mal ou que ça soit dur parce qu'elle était là. Et hyper rassurante en plus. Elle nous a dit : “Voilà, c'est le moment, vous êtes en âge de faire des pointes et tout.” [...] On n'achetait que des trucs d'occasion : c'était pas des trucs neufs, c'était des trucs qui avaient déjà été mis et, pour moi, c'est hyper important. »
- 33 Dans ce cours de danse, chausser les pointes, c'est aussi entrer dans la communauté des danseuses. De plus, le professeur montre les gestes à faire, en particulier « casser les pointes » : « Je me souviens qu'on prenait les pointes les plus neuves, on les cassait pour que ça nous fasse pas trop mal aux pieds, y a des espèces de petits embouts et tout. Moi j'aimais bien. » C'est une véritable mise en scène de la passation des pouvoirs et des gestes féminins : assouplir les chaussons avant de les enfiler, mettre du coton au fond du chausson pour protéger la plaie... Il s'agit de rendre supportable la douleur de la blessure qui semble être le lot des femmes pubères. Ces chaussons apparaissent alors comme l'emblème de sa féminité nouvelle qui se définit par une bipolarité, à la fois séduisante comme une danseuse et fragilisée, comme ouverte par cet attribut même. La blessure au pied marque sans doute l'ouverture corporelle qui se traduit par l'écoulement du sang menstruel. Aussi Laura a-t-elle précieusement gardé « les affaires » : la tunique, les pointes et les collants qui perpétuent le souvenir de cet événement.
- 34 Pour Gabrielle, les choses se sont passées différemment. Trop pressée de ressembler à « une vraie danseuse », elle a fait acheter des pointes à sa mère à 9 ans, sans attendre l'âge autorisé. Elle voulait montrer à son frère ce qu'elle pouvait faire : « Je faisais n'importe quoi, je devais les mettre nu-pieds, je sautais dessus. Je m'entraînais, je crâçais avec mes pointes devant les copains de mon grand frère, ça, je m'en souviens. [...] J'étais hyper fière et mon frère, ça le

fascinait aussi les pointes, les copains de mon frère aussi. Le fait de se mettre le pied dans un truc fin et dur et de souffrir [...]. Ils me regardaient [...]. J'étais complètement folle... »

35 A 10 ans, lorsque son professeur lui permet de porter des pointes, elle est déçue : « Elles étaient trop souples, elles faisaient pas assez mal ! » Et finalement, avec ses copines, ce sera la course au « plus beau cou-de-pied », c'est-à-dire au pied le plus tendu, le plus cambré. Les filles de son cours de danse et surtout le professeur focalisent démesurément leur attention sur le pied. A la différence du professeur de Laura, qui veille à amoindrir la douleur, celui de Gabrielle propose aux filles différentes « marques de pointes », de plus en plus dures, comme autant d'échelons à gravir. Pour cela, il n'y a qu'un critère, la force du pied : « On faisait des exercices aussi pour le cou-de-pied. On devait le tordre. Maintenant, je continue encore à le faire : je tends à fond mon pied et je me dis que j'ai pas tout perdu. J'en étais fière. Aujourd'hui encore. »

36 Pourtant, se rappelant que, « petite, on faisait des pointes sans pointes : tu montes carrément sur tes doigts de pied en équilibre », Gabrielle remarque : « J'arrivais vachement bien à le faire, je sais pas comment je ferais maintenant pour le faire. On faisait des petits sauts qu'on fait sur pointes normalement et je crois que j'arrivais même à le faire sans pointes. Physiquement, j'étais hyper résistante, à l'époque. » Elle perçoit bien qu'entre-temps un changement est intervenu, qu'elle est moins « résistante » qu'avant. Cette moindre résistance est liée à l'accès à la féminité. Aussi est-ce celle-ci que l'enseignement de la danse a pour effet de nier : en faisant mettre des pointes de plus en plus dures, on endurecît la jeune fille et on la virilise en quelque manière. La recherche de la force, le dépassement de la douleur sont moins des qualités féminines que masculines, et la fétichisation du pied tendu apparaît comme une appropriation symbolique de la virilité. Selon que le but des professeurs est de « faire des danseuses » ou de « faire des jeunes filles », leur approche des pointes est très différente et toute la symbolique du corps féminin diffère également. Quoi qu'il en soit, toutes les jeunes filles s'accordent sur un point au moins. A la fois finalité et tournant de l'apprentissage, le port des « premières pointes » est un moment marquant : « Je regrette pas d'en avoir fait », dit Anna, 11 ans, qui a fait du classique de 4 à 9 ans avant de passer au modern jazz. Dans sa tête, c'est clair : « C'était pour les filles qui voulaient rentrer à l'Opéra. J'ai commencé vers 7 ou 8 ans mais ça faisait vraiment très très mal... Moi, c'était rien que pour savoir : on se demandait comment on faisait pour tenir là-dessus, parce que c'est un truc de bois petit comme ça [elle forme un cercle entre son pouce et son index]. On mettait du coton spécial pour que ça fasse moins mal. En fait, quand on pense que ça va bien, ça va mais dès qu'on relâche ! » Et d'ajouter : « Au moins, j'ai fait quelque chose qui m'a marquée ! »

37 Ultime effort auquel elles ne se plieront qu'un temps, faire des pointes, c'est « devenir grande » mais en faire trop, c'est refuser de passer.

38 Ainsi, si la danse classique donne des matériaux aux jeunes filles pour symboliser les étapes de leur construction identitaire, l'image de la danseuse en tutu blanc et pointes peut néanmoins aller à l'encontre de leur développement³⁰. Face à cette difficulté d'inscrire leur nouvelle identité de femme menstruée et fécondable, les réactions des jeunes filles sont diverses.

Faire la danseuse, faire la jeune fille

39 Eva, 27 ans, a suivi une véritable formation de danseuse au sein du Conservatoire supérieur de Paris, puis à l'Opéra, de 14 à 26 ans. Avoir un corps filiforme y était un impératif, et les filles devaient se présenter au cours de danse en tunique blanche et collant couleur chair. L'adolescente supportait mal ces obligations : « Mademoiselle Grillon disait : "Toi, tu dois maigrir de 2 kilos. Toi, ça va. Toi... [...]" Elle était obnubilée par le poids, à cet âge-là, déjà vers 14-15 ans, c'est l'âge où on commence à devenir un peu femme et puis alors moi, dans ma tête, en élève bien appliquée, il fallait être mince et donc il y avait des périodes où je mangeais plus rien tout d'un coup. »

- 40 Le corps de l'apprentie danseuse est sous la surveillance de son professeur et de sa mère. De 14 ans à 18 ans, elle doit se soumettre chaque jour au regard de ces femmes, ce qui provoque chez elle des dysfonctionnements alimentaires, une maigreur excessive. Aussi finira-t-elle par ressembler plus à une fille chétive qu'à une femme épanouie. Cette réaction correspond au but recherché inconsciemment par son professeur³¹ : réprimer les transformations physiologiques normales et conserver coûte que coûte un corps de fillette. Cela ne se réalise qu'au prix de privations alimentaires et touche également d'autres niveaux de la construction personnelle : « Ce qui a été assez bizarre, c'est que finalement, avant, c'est-à-dire à l'école quand j'étais petite fille, j'avais des petits copains, pas des petits copains mais... Et comme tous les enfants de mon âge, j'avais pas de problème de ce côté-là et il n'y avait pas de problème mais après, il y a eu un oubli total... Finalement, ma vie a été bouleversée par la danse et il y a eu une perte d'identité aussi un peu à un certain moment, une perte de personnalité. »
- 41 Le développement de la jeune fille a été réprimé tant au niveau physiologique que social, affectif et amoureux. Faire la danseuse, on le voit ici, c'est empêcher le passage de la jeune fille à la nubilité. Le travail quotidien conduit également à empêcher le développement corporel normal, comme l'affirme Eva : « Quand on fait *Le Lac des cygnes*, qu'on a 4 actes à faire plus le cours le matin, trois heures de répétitions d'un autre spectacle... C'est une dépense physique énorme. Après, on est trop fatiguée, on n'a plus faim, on oublie de manger. Il y a celles qui veulent aller dans ce sens, qui se contraignent, et celles qui ont tendance à être minces et, avec la dépense physique, elles maigrissent... »
- 42 Comme les religieuses, les danseuses doivent s'efforcer d'être des « sœurs », celles qui apparaissent dans l'acte blanc. Car toute leur formation vise à faire un « bon corps de ballet³² ». La danse classique apparaît donc ici comme une forme d'ascétisme laïc³³. Mais la vie de danseuse, contrairement à la vie conventuelle, ne dure qu'un temps : que fait la fille qui a été façonnée dans le seul but de danser le *Lac des cygnes* et *Giselle* ? C'est la question que se pose Eva, qui a quitté l'Opéra à 26 ans : « Ma mère, parfois, elle me dit : "Je te vois bien avec des enfants." Puis, juste après, elle va dans le sens contraire : elle aimerait bien que je sois danseuse. Elle va un peu dans les deux sens même pour elle... Oui, c'est l'alternative. [...] Il y en a qui préfèrent, qui veulent pas vivre autrement. »
- 43 Ainsi, vie de danseuse et vie de femme vont parfois jusqu'à s'exclure l'une l'autre³⁴. Pour Gabrielle, le parcours a été différent. Elle a pratiqué la danse classique régulièrement jusqu'à son bac et a interprété avec fierté « une pucelle » à 17 ans. Tout a changé ensuite vers 18 ans. Là, elle part faire ses études à Paris et, loin de ses parents, elle commence à « faire la fête » : « Il y a beaucoup de filles comme ça, après la gym, qui se lâchent. J'avais plus de mesure dans rien. Je buvais même dans les soirées, je suis sortie avec plein de garçons. C'était un peu de l'oie blanche catholique à la traînée. J'ai abandonné la rigueur, les régimes, le classique pour devenir une espèce d'épave. Je pensais qu'à sortir à 20 ans. » Elle a alors repris une dizaine de kilos et commencé une vie d'adolescente jusque-là mise entre parenthèses tout en suivant des cours de hip-hop. Mais « c'était bourré de minettes qui viennent exhiber leurs fringues, maquillées comme des putes avec des paillettes partout, le truc à la mode ». Elle finit donc également par arrêter le hip-hop.
- 44 Quant à Laura, montée sur pointes vers 11 ans, avec le soutien de son professeur et des anciennes, elle ne tardera pas à se désintéresser de la danse et de son professeur, madame Charpentier, qui représentait pourtant jusque-là son « idéal féminin ». Sa grand-mère venait de mourir et elle invoqua ce deuil pour justifier son refus de persévérer. « Je n'étais plus un bébé », affirme-t-elle avant de préciser : « Oui, on a dû souvent me le dire : "Tu fais de la danse. Oui, oui, au moment de l'adolescence, ta croissance se fait pas très bien au niveau de la poitrine" et des machins comme ça. Ça, je me souviens bien, peut-être pas dans mon entourage proche. Certainement qu'on devait le dire... »

- 45 Elle ne reprendra jamais la danse. Pourtant, cet apprentissage a tenu une place importante pour elle. Elle s'intéresse de loin à l'actualité de la danse, pour « pallier le regret de ne plus en faire », dit-elle, parce que « c'est toujours resté en moi ». Et « quand j'ai arrêté la danse, j'étais contente de dire que j'avais fait de la danse. J'en parlais un peu comme si je... j'en faisais toujours. J'avais rien oublié, quoi. Le regret de plus en faire faisait ma fierté quelque part, parce que j'étais contente de dire "Oui, j'ai arrêté mais j'en ai fait quand même." »
- 46 Un peu à la manière de Laura, Anna et Lorraine ont fait de la danse classique de 7 à 9 ans, mais aujourd'hui elles ont 11 ans et trouvent que la danse classique, c'est « trop difficile parce que c'est très précis » et qu'elles avaient l'impression « qu'on les cassait ». Mais elles sont tout de même fières d'avoir fait « quelque chose qui les a marquées ». Aujourd'hui, elles sont passées au jazz parce que « c'est plus relax », affirment-elles. C'est sous cette enseigne qu'un autre professeur propose un cours qui est, en fait, une forme de danse classique « jazzifiée ». La différence avec le classique réside surtout dans le fait de ne pas faire de pointes, de recevoir un enseignement moins strict mais aussi d'interpréter des rôles différents de ceux que l'on aborde dans la danse classique. Au moment du gala, Anna et Lorraine sont revêtues d'un costume violine et ont du rouge aux lèvres. Elles sont fières de dire que « les grandes, celles qui font du jazz, c'est à partir de 11 ans », leur âge, précisément, et d'expliquer que la deuxième partie du spectacle, « c'est le jazz avec le thème du cabaret : il y a le charleston, le french cancan et tout d'abord la tarentelle ».
- 47 Traversant les générations, le modèle de la danseuse filiforme au maintien impeccable s'inscrit ainsi dans les corps féminins, donnant aux fillettes une tenue corporelle et une harmonie gestuelle, bases de leur pouvoir de séduction futur. Par ailleurs, elle leur donne, au travers de la pratique des pointes, un moyen de symboliser le passage à la puberté. En ce sens, la danse classique représente donc une étape importante de la construction de la féminité. Pourtant, le fait de prolonger cette initiation trop longtemps peut conduire à deux situations symétriques et inverses que la danse illustre au travers de deux figures : la danseuse classique et la danseuse de revue. L'une ne rencontrera pas le sexe opposé ; l'autre le rencontrera trop. Lorsque Katia, aujourd'hui jeune professeur de danse classique, annonce à son père qu'elle veut travailler dans la danse, il s'exclame : « Mais tu vas finir au Crazy Horse ! »
- 48 Cependant, à l'adolescence, nombreuses sont les jeunes filles qui se détournent spontanément de la danse classique et du modèle de la danseuse. Elles rejoignent ainsi l'usage coutumier énoncé par la mère de Giselle : « Je suis sûre que si cette petite folle mourait, elle deviendrait Wili et danserait même après sa mort comme toutes les filles qui ont trop aimé le bal ! »

Bibliographie

- Albert J.-P.**, 1997. *Le sang et le ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris, Aubier.
- Albert-Llorca M.**, 1995. « Les fils de la Vierge. La broderie et la dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *L'Homme*, n° 133, pp. 99-122.
- Baudelaire Ch.**, 1987. *Le spleen de Paris. La Fanfarlo*, Paris, Flammarion.
- Belmont N.**, 1999. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard.
- Bénichou P.**, 1992. *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard.
- Christout M.-F.**, 1995. *Le ballet occidental. Naissance et métamorphoses, xvi^e-xx^e siècle*, Paris, Desjonquères.
- Corbin A.**, 1987. « Coulisses », in Ariès P. & G. Duby (ss la dir. de), *Histoire de la vie privée*, t. 4, Paris, Le Seuil, pp. 413-611.
- Delarue P. & M.-L. Tenèze.** 1997. *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Dolto Fr.**, 1999. *Jeu de poupées*, Paris, Mercure de France.

- Fabre D.**, 1999. « Le corps pathétique », *Gradhiva*, n° 25, pp. 1-13.
- Fine A.**, 1984. « A propos du trousseau : une culture féminine ? », in *Perrot M.* (ss la dir. de), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Marseille, Rivages.
- Gautier T.**, 1995 [1986]. *Ecrits sur la danse*, Arles, Acte Sud.
- Kahane M.**, 1988. *Le foyer de la danse*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées nationaux.
- Noverre J.-G.**, 1997 [1760]. *Lettres sur la danse*, Paris, La Librairie théâtrale.
- Oster L.**, 1980. *Les ballets du répertoire courant*, Paris, Gérard Billaudot.
- Pastori J.-P.**, 1996. *La danse*, t. I., Paris, Gallimard Découverte.
- Soye S. (de)**, 1991. *Les verbes de la danse*, Paris, L'Arche.
- Verdier Y.**, 1995. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard.
- 1997 [1979]. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard.

Notes

- 1Ainsi désignées par les auteurs des livrets de ballets (*La Sylphide* et *Giselle*).
- 2La plupart des ballets romantiques n'ont duré qu'un temps. Ces deux-là sont encore dansés dans le monde entier à l'heure actuelle. De plus, de nouvelles versions en sont réalisées. En témoigne Mats Ek, chorégraphe renommé de danse contemporaine, qui a créé « sa » *Giselle* en 1982, donnée récemment au théâtre du Châtelet (septembre 1998).
- 3Le tutu long a d'abord été inventé à la période romantique (on l'appelle également tutu romantique) ; il est utilisé pour *La Sylphide* et *Giselle*. A la fin du XIX^e siècle apparaît le tutu court utilisé pour la plupart des ballets blancs créés depuis lors, en particulier *Le Lac des cygnes*. C'est aussi la forme adoptée pour le défilé de l'Opéra de Paris.
- 4Le chapitre sur le ballet romantique d'un ouvrage de référence s'intitule : « Une esthétique fondée sur l'envol » (Christout 1995 : 59).
- 5Ajoutons que depuis le réformateur Jean-Georges Noverre et ses *Lettres sur la danse* publiées en 1760, tout ce qui est donné à voir sur scène (décors, costumes) devait concourir à rendre l'histoire intelligible (Noverre 1997).
- 6Résumé du livret de Nourrit (*La Sylphide*, archives de l'Opéra de Paris, livr. 19 477).
- 7Même si le costume est vert d'eau à l'origine, il deviendra blanc rapidement.
- 8La Sylphide dit bien à James en mourant : « En m'ôtant la liberté, tu m'as ôté la vie » (livret, acte II, sc. 5).
- 9Avec l'aide du librettiste Saint-Georges, Gautier reprend le thème d'un poème de Heinrich Heine : il s'agit de « fiancées mortes avant le jour de leurs noces » qui n'ont pu satisfaire leur amour de la danse pendant leur vie. Séduisantes et « irrésistibles, à minuit, parées de leurs habit de noce », elles doivent danser avec un jeune homme jusqu'à le faire mourir.
- 10*Giselle*, livret.
- 11Le ballet présente également une structure binaire mais redoublée : il n'y a pas deux actes mais quatre (les actes 1 et 3 sont en couleur, 2 et 4 sont blancs) (Oster 1980 : 267-270).
- 12L'histoire du *Lac des cygnes* rappelle celle d'un conte populaire, *Les Souliers usés à la danse* (Delarue & Tenèze 1997 : T 306). Il s'agit d'une princesse qui danse toutes les nuits sans s'en apercevoir. On découvre chaque matin des souliers usés dans sa chambre. Le roi promet la main de sa fille à celui qui percera son secret. Un jeune homme découvre qu'elle est emmenée par des jeunes filles pour danser, boire et manger. Il en fait le récit au roi et peut alors épouser la princesse. *Le Lac des cygnes* apparaît comme une version tragique de ce conte. Je remercie Josiane Bru d'avoir attiré mon attention sur ce conte.
- 13Selon l'expression de Martine Kahane (1988 : 11, dossier très bien documenté auquel on peut se reporter sur la question du foyer de la danse dans son ensemble).
- 14*Giselle*, op. cit., acte I, scène 5.

15Ibid. (II, 3) : « Ce n'est plus Giselle telle qu'il l'adorait mais Giselle, la Wili, dans sa nouvelle métamorphose. Il s'avance comme un enfant qui veut saisir un papillon sur une fleur. Elle s'envole... »

16Gautier le dit lui-même dans une lettre à Heine : « Un duc ne peut épouser une simple paysanne – même dans le monde chorégraphique où l'on voit souvent les rois épouser les bergères – un pareil hymen offre d'insurmontables difficultés. » La lettre est parue dans *La Presse* le 5 juillet 1841 où il raconte l'histoire de Giselle (Gautier 1995 : 117).

17Ce thème ressort également dans l'ethnographie villageoise d'Yvonne Verdier où la danse apparaît comme un instrument de séduction à manier avec modération. Il s'agit aussi de charmer mais de ne pas être « trop légère » (1997 : 215).

18Plus on descend dans la hiérarchie des danseuses, plus les retournements de situation sont fréquents. Sur ce sujet, voir Kahane 1988.

19Certaines étoiles se marient dans l'aristocratie, ce fut le cas de Marie Taglioni.

20Les fillettes qui entrent actuellement à l'école de danse de l'Opéra vivent toujours en internat.

21 Il emploie de tels termes dans la plupart de ses critiques de danse pour parler de différentes danseuses de l'époque. Carlotta Grisi, bien sûr, mais aussi d'autres danseuses renommées (voir Gautier 1995).

22Deux ans plus tard, il crée notamment *La Péri*, histoire d'une figure féminine céleste éprise d'un mortel qui meurt lorsqu'on lui vole la « Fleur de vie » (Oster 1980 : 94).

23Daniel Fabre a mis en évidence les différents aspects de la recherche d'une « synthèse des capacités génésiques » chez les écrivains depuis le XVIII^e siècle dont la virginité est la pierre angulaire. Des idées théorisées en particulier par Balzac dont Gautier était le biographe et l'ethnographe (voir Fabre 1999 : 6). Paul Bénichou (1992 : 544) parle de « sacerdoce poétique » au sujet de Gautier.

24Les témoignages cités sont issus d'une enquête menée en région parisienne. Dans deux écoles de danse classique de quartier, l'une privée, l'autre publique. J'ai interrogé des filles de 8 à 16 ans ainsi que les professeurs et certains parents. J'ai également mené des entretiens auprès de jeunes femmes qui ont pratiqué la danse classique par le passé et auprès de danseuses. Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui ont bien voulu me livrer leur témoignage.

25Le vocabulaire de la danse est proche de celui du tricot : les « pas tricotés », « piquer avec la pointe » (Soye 1991 : 141 et 204), « filer une pirouette » (Pastori 1996 : 130) ou encore « faire le filage », phase préparatoire d'un spectacle, ce qui signifie en dérouler le fil sans pour autant effectuer les figures pleinement.

26Terme utilisé pour désigner le compas et, par extension, la « paire de jambes » au XIX^e siècle.

27Ce sont des chaussons de danse à la semelle flexible utilisés lors de la phase d'échauffement par les danseuses avant d'enfiler les pointes, chaussons au bout et à la semelle rigides faits pour s'élever au-dessus de la pointe des pieds.

28Position du corps où les jambes tendues horizontalement sur le sol sont ouvertes au maximum et forment une ligne droite.

29Françoise Dolto a remarqué que les marguerites « sont les premières représentations florales de tous les enfants, filles autant que garçons. Elles semblent symboliser une libido du sujet qui n'a pas encore pris conscience de son type de génitalité » (Dolto 1999 : 45).

30En particulier, l'attachement au tutu blanc symbolisant la virginité de la jeune fille semble s'inscrire dans une « culture féminine » plus large, celle qui consiste à valoriser la virginité de la jeune fille au travers d'un rapport étroit avec le linge blanc et la broderie blanche (Fine 1984 : 174-175). Une tradition qui est en partie le fruit de la doctrine de l'Immaculée Conception (Albert-Llorca 1995). En effet, la Vierge à partir du xv^e siècle était, tout comme la danseuse, représentée sous les traits d'une fille prépubère. Du xv^e siècle au xix^e siècle, tout signe de passage à la nubilité de la Vierge s'efface, et les filles revêtent une robe blanche pour leur communion et pour leur mariage.

31La figure du professeur de danse fait écho à celle de la marraine ou fée dans les contes de tradition orale, qui garde parfois la fille qui lui était promise en lui refusant l'accès à la

nubilité et l'accomplissement féminin. Telle Persinette ou La Jeune Fille dans la tour (Delarue & Tenèze 1997 : T 310) qui est enfermée à 12 ans dans une tour sans porte (Belmont 1999 : 163-165).

32C'est ce qu'affirme Aurélie Dupont, danseuse étoile à l'Opéra de Paris. Il s'agit de faire des danseuses « physiquement identiques » pour « être en lignes ». Pour expliquer le terme « corps de ballet », elle prend l'exemple de l'acte blanc du Lac des cygnes (France Culture, La Voix des métiers, « Des étoiles dans la tête : comment les étoiles prennent corps », émission du 21 juillet 1999).

33Les moniales sont comparables aux danseuses dans la mesure où « comme les enfants et les anges, elles restent à certains égards en deçà de la division sexuelle et des déterminismes de la physiologie » (Albert 1997 : 103).

34Il faut préciser que certaines danseuses trouvent néanmoins les moyens de vivre une vie de couple et de famille.

Pour citer cet article

Référence électronique

Virginie Valentin, « L'acte blanc ou le passage impossible », *Terrain* [En ligne], 35 | 2000, mis en ligne le 08 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index1094.html>

Valentin V., 2000, « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain*, n° 35, pp. 95-108.

À propos de l'auteur

Virginie Valentin

Centre d'anthropologie, Toulouse

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé

Pratique fort répandue parmi les filles dans notre société, la danse classique leur propose un modèle, celui de la « fille blanche ». A partir des livrets de trois ballets célèbres, *La Sylphide*, *Giselle* et *Le Lac des cygnes*, nous tenterons d'en analyser les traits caractéristiques. Le contexte social dans lequel ils ont été pensés permet d'en éclairer certains aspects. Les témoignages des fillettes, jeunes filles et danseuses montrent comment les parcours féminins s'organisent autour de ce modèle.

Mots clés : danse classique, féminité, initiation

Index géographique : France

Index thématique : corps (représentations du)

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle