

FRANCINE FOURMAUX

Du corps au corps de ballet
L'exemple des danseuses de music-hall

« L'apothéose du simili »

Le corps est un élément central des revues de music-hall. Les spectacles se composent de ballets : les « tableaux », souvent chantés et majoritairement exécutés par des femmes, et de numéros d'adresse, de jonglerie, d'acrobatie, de prestidigitation : les « attractions ».

Je voudrais ici, pour reprendre l'affirmation de Roland Barthes (1957), montrer que le music-hall est « l'apothéose du simili » et mettre au jour les processus et les enjeux des transformations dont est l'objet le corps des danseuses jusqu'à leur entrée en scène.

Il s'agit d'une recherche en cours, dans le cadre de ma thèse sur les music-halls parisiens, à partir de données recueillies essentiellement aux *Folies-Bergère* et au *Paradis Latin*, de 1989 à 1994.

Le corps de ballet au music-hall

Il ne sera question ici que des femmes, car les hommes, les danseurs du corps de ballet, sont moins nombreux de moitié et surtout mis en scène en tant que partenaires-accompagnateurs, comme des faire-valoir de la vedette ou de la soliste qu'ils entourent. Les meneuses de revue et les attractions ne font généralement pas partie du corps de ballet.

Différents statuts répartissent les membres féminins du corps de ballet en deux groupes : les « habillées » et les « nues », c'est-à-dire aux seins nus, parmi lesquels on distingue la « simple danseuse », la « tournante » et la « soliste ». Ces statuts correspondent à une répartition de l'espace scénique. Les solistes se

détachent du groupe des simples danseuses à certains moments du spectacle pour évoluer sur le devant de la scène. La cancanneuse effectue notamment un solo lors du cancan. Dans les coulisses, l'organisation de l'espace reflète l'organisation sociale : les loges sont collectives et réparties en fonction des catégories. Une habilleuse s'occupe de plusieurs danseuses, alors que les meneuses et les solistes bénéficient d'une habilleuse particulière et d'une loge individuelle.

Une « capitaine » est responsable de chaque catégorie : danseuses, ou solistes, nues ou habillées. Elle initie les nouvelles, engagées en cours de revue, et gère les remplacements quotidiens avec le régisseur. Les absences sont fréquentes et dues au fait que les danseuses de music-hall n'ont qu'un jour de repos par semaine, la relâche du lundi le plus souvent. De plus, les établissements ne fermant généralement pas, elles prennent leurs vacances par roulement, alors que les représentations continuent. Enfin, des raisons physiques, telles que maladie, accidents, prise de poids peuvent nécessiter parfois un arrêt de travail. Il convient donc, pour le bon déroulement du spectacle, de prévoir les remplacements.

La « tournante » ou *swing*¹ est une remplaçante qui connaît plusieurs rôles dans plusieurs ballets. Elle peut se substituer à une autre danseuse en son absence. Comme les danseuses se définissent en fonction de leurs places et de leurs déplacements sur la scène (« celles qui sont devant, celles du milieu, dans la ligne, les autres derrière »), le statut de la tournante qui dispose de plusieurs « places » est valorisé par une prime.

Certains établissements ont instauré une catégorie supplémentaire à celles des danseuses du corps de ballet : les mannequins, qui ont pour principal rôle de porter les costumes.

Toutes les danseuses sont inscrites sur le tableau de service sous le titre « mademoiselle », quelle que soit leur situation matrimoniale. De plus, elles portent parfois des noms de scène. Ce sont le plus souvent des prénoms à consonances exotiques, tels que Barbara, Natacha, qui contribuent par leur ressemblance et leur uniformité à effacer toute distinction individuelle. Souvent même, elles ne sont désignées sur les programmes que par le nom de l'établissement où elles exercent : « les girls des Folies ». Ces noms créent une rupture entre d'une part identité professionnelle, publique et collective, et d'autre part identité privée, familiale et individuelle. Facteurs d'uniformisation, ils

1. Pour des raisons historiques qu'il serait trop long de développer ici, la terminologie employée par les professionnels du music-hall utilise de nombreux emprunts à la langue anglaise : music-hall, french-cancan, girls, topless (pour « seins nus »). En revanche, les professionnels anglo-saxons utilisent des expressions françaises, telles que « théâtre de variétés » pour « music-hall ».

conduisent à l'anonymat. La renommée d'un établissement n'entraîne pas systématiquement la célébrité de la danseuse.

Une autre forme de nomination repose sur une logique de filiation. En effet, les danseuses sont parfois désignées par le nom ou le pseudonyme du fondateur ou du dirigeant de leur troupe, qu'il soit un homme ou une femme. Il en est ainsi des « Bluebell girls » du *Lido*, Bluebell étant le pseudonyme de la fondatrice de la troupe. La danseuse porte alors la « griffe » de celui ou celle qui l'a formée ou qui l'encadre. Dans ce cas, l'attribution du nom exprime la structure hiérarchique et l'organisation de l'établissement. Les danseuses du corps de ballet sont entourées d'un personnel important, et majoritairement masculin. Des capitaines, des habilleuses, mais aussi des chorégraphes, des régisseurs, des répétiteurs, des « maîtres de ballet » sont chargés de veiller sur elles. La moyenne d'âge des danseuses oscille autour de vingt ans mais comprend, dans certains établissements, des danseurs et danseuses plus âgés ou engagés depuis plus longtemps. Ces « anciens » parrainent les nouvelles recrues. Le statut de la danseuse s'apparente ainsi à celui du jeune néophyte dans une structure paternaliste et autoritaire, voire militaire, comme le suggèrent l'importance du règlement et des sanctions, la hiérarchie et le vocabulaire utilisé : « troupe, brigade, capitaine ». La jeune danseuse s'inscrit dans un espace formalisé et hiérarchisé qui contribue à lui inculquer le rôle qu'elle devra jouer. Par ses modalités et par ses enjeux, cette inscription rappelle les procédures définies par Arnold Van Gennep en tant que rites de passage (1909). Avant d'être « incorporée » et d'acquérir son nouveau nom, la danseuse doit franchir plusieurs étapes transitoires.

L'apprentissage de la danse : un modelage du corps

La plupart des danseuses commencent leur carrière par la pratique de la danse classique. Cette discipline est considérée comme essentielle à l'acquisition du savoir de base commun à tous les genres chorégraphiques représentés au music-hall : danse de caractère, jazz, charleston, cancan².

Certaines danseuses invoquent des raisons d'ordre physique pour expliquer leurs débuts dans cette discipline : « J'avais le sang qui s'épaississait, le médecin m'a conseillé un sport fatiguant »³. Elles commencent très tôt, avant l'âge de dix ans.

2. Toutefois, l'acrobatie semble devenir la discipline la plus couramment pratiquée pour cette danse.

3. Sur l'histoire et la sociologie de la pratique de la danse classique, cf. MERCIER, 1978.

Cette précocité est explicitement justifiée par la malléabilité du corps, propriété qui s'amenuise avec le vieillissement. Par l'apprentissage de la danse, des transformations s'opèrent sur le corps des danseuses, avant les transformations biologiques du passage de l'enfance à l'âge adulte. L'apprentissage, en effet, a pour but et pour résultat un modelage du corps. Il privilégie et développe certaines parties de la musculature, intervient sur la stature, en favorisant la rectitude du dos et du port de tête, et sur le mouvement, en favorisant l'aisance et l'élégance gestuelle appelées la grâce.

S'il s'agit donc bien d'un changement de forme, d'une métamorphose, le corps change aussi dans ses aptitudes, ses qualités, et ses attitudes. C'est par le travail, l'effort et la souffrance que ces transformations se réalisent et se maintiennent, car l'apprentissage n'aboutit pas à une formation définitive. La pratique de la danse nécessite un entretien continu et permanent, ainsi qu'une vigilance à l'égard de l'alimentation. Certaines danseuses vivent cette rigueur comme une ascèse, une « lutte contre l'*alter ego* », comme si s'opérait la négation d'un corps biologique au profit d'un corps idéalisé. Les anciennes danseuses expliquent : « Le corps reprend ses droits dès qu'on arrête de travailler. » Toute danseuse doit donc, durant sa carrière, suivre des cours et pratiquer régulièrement des exercices d'assouplissement et de musculation.

Celles qui utilisent des moyens « artificiels » comme la chirurgie esthétique sont souvent mal considérées ; « elles trichent », disent les danseuses. Le recours à la silicone pour modifier la poitrine est sujet de moqueries et de critiques. Celles qui se contentent d'exploiter des qualités « innées » ou des « dons » sans les travailler sont également raillées. Le travail est considéré comme une vertu méritoire et nécessaire.

La hauteur est le seul caractère « naturel » qu'elles ne peuvent modifier. Souvent une haute taille est l'argument donné pour expliquer pourquoi les danseuses classiques sont devenues danseuses de music-hall et non pas ballerines : « J'étais trop grande pour faire du classique »⁴.

Le critère de sélection au music-hall est en effet la taille : la danseuse doit mesurer au moins un mètre soixante-dix (aux *Folies-Bergère*), voire un mètre soixante-quinze (au *Lido*). Un mannequin doit « être grand pour mettre en valeur les costumes qui doivent être vus de loin », alors qu'une danseuse doit « être gra-

4. Toutefois, il n'est pas rare que ce passage du classique au music-hall résulte d'un échec au conservatoire.

cieuse et s'harmoniser avec un partenaire masculin », explique un metteur en scène.

Les autres critères essentiels sont élaborés à partir d'une parcellisation du corps qui le constitue en objet : tour de poitrine, tour de ceinture, tour de hanches, et parfois même longueur des jambes, longueur du buste. Le corps doit satisfaire à des canons explicites, correspondre à un modèle qui change selon les époques et les valeurs associées à la féminité. Si au début du siècle les spectacles mettaient en scène des femmes plutôt bien en chair — les deux grandes vedettes que furent Joséphine Baker et Mistinguett constituant des exceptions —, aujourd'hui, sur la scène comme dans les magazines de mode féminins, les modèles sont davantage filiformes.

Mensurations et poids seront ensuite contrôlés régulièrement. Dès qu'une danseuse ne correspond plus à ces impératifs, elle est « mise à pied », c'est-à-dire qu'elle ne doit plus paraître sur scène. Elle n'est alors pas payée, car les danseuses sont rémunérées à la représentation, jusqu'à ce qu'elle retrouve la silhouette exigée.

Pour la sélection des danseuses en vue de leur intégration dans le corps de ballet, les photographies sont de fait davantage prises en considération que le *curriculum vitae*. Les auditions, qui sont en réalité des démonstrations, ont lieu en présence du régisseur, du metteur en scène et du chorégraphe chargés de décider de son engagement, ainsi que des machinistes, chargés de jouer le rôle du public. Il ne s'agit pas seulement d'une vérification des connaissances techniques de la danseuse, mais surtout d'une évaluation de son comportement « sur le plateau ». Elle doit d'une part effectuer quelques exercices de danse, en compagnie des autres candidates : lever la jambe « jusqu'à l'oreille », faire une roue, et d'autre part se dénuder le buste et marcher, seule. Elle effectue ainsi l'épreuve du regard d'autrui sur son corps, un regard essentiellement masculin dans ce cas. Certaines le vivent comme une étape difficile, une réelle « mise à nu », très différente du contexte de représentation.

Dans les loges, métamorphose

S'ajoutant au travail d'entretien et donc de modelage continu, d'autres opérations complètent les modifications apportées sur le corps.

Avant une représentation, une danseuse doit effectuer des exercices d'assouplissement pour se « chauffer ». En général, toutes reproduisent les méthodes qui leur ont été inculquées pendant leur apprentissage et notamment les exercices de barre au sol, auxquels s'ajoute la répétition de certains pas composant la chorégraphie du spectacle. L'échauffement est généralement collectif. Il a plusieurs fonctions. Il modifie l'état physique et agit sur les relations entre partenaires en créant la sensation d'un transfert d'énergie et d'une osmose : « On se donne la pêche. » Il a aussi pour but de favoriser les relations entre danseuses et spectateurs : « Le courant passe la rampe. » Il s'agit alors d'un rayonnement vers le corps social. La modification de la température est considérée comme un facteur d'épanouissement et d'ouverture.

Après l'échauffement, la danseuse pénètre dans la loge où va s'opérer l'ultime étape de sa métamorphose qui commence par le maquillage et s'achève par l'habillage.

Le maquillage du visage commence par l'application d'un fond de teint. Il doit agrandir et mettre en valeur les yeux et la bouche. Le choix des couleurs et des produits, le mode d'application (pinceaux, doigts, coton), l'emplacement et le tracé relèvent d'un apprentissage normatif et constituent une technique transmise par les capitaines, les danseuses expérimentées et les habilleuses⁵. Il en est de même pour la pose des faux cils, « obligatoires et fournis par la maison » comme il est stipulé dans les contrats. De la sorte, une uniformisation est opérée sur les visages, et notamment sur le regard.

Le maquillage concerne le corps entier : les danseuses s'appliquent mutuellement à l'éponge un fond de teint liquide appelé « Bronzor » ou « sanguine ». L'application de ce fond de teint corporel équivaut à la juxtaposition d'une seconde peau, identique pour toutes les danseuses. Le maquillage a notamment pour fonction de gommer les écarts d'âge : les danseuses ont entre seize et trente-cinq ans. Elles sont désignées, parmi les professionnels du music-hall, par le terme de « filles ». Seuls les guides touristiques et les spectateurs utilisent le mot « femmes », le plus souvent dans l'expression « petites femmes ». À partir de trente-cinq ans, elles se reconvertissent en ouvreuses, habilleuses, couturières, maîtresses de ballet, chorégraphes ou professeurs de danse. Elles deviennent ainsi habilitées à créer, à leur tour, d'autres corps incarnant l'image de l'éternelle jeunesse.

5. On retrouve ici l'apprentissage et la transmission des techniques du corps décrites par Marcel MAUSS, 1985.

Selon les établissements, un mannequin nu aura des cachets plus élevés qu'une danseuse habillée. L'état de nudité est dans ce cas privilégié par rapport à l'action technique, la danse. Toutefois la nudité n'est jamais totale, mais limitée au buste, et toujours assortie de parures et d'accessoires. Même dénudé, le corps n'est pas « mis à nu » et s'apparente à un artefact puisqu'il est travaillé⁶. Le système pileux est dissimulé ou modifié par l'épilation et par l'application de vernis sur les ongles, les cheveux sont teints (en blond généralement) ou recouverts d'une perruque.

Enfin, par des coiffures et des coiffes en volume, par le port de chaussures à hauts talons⁷, et par la découpe des costumes, la taille de la danseuse peut elle aussi être modifiée de façon apparente.

Parures et costumes mettent en valeur certaines parties du corps habituellement cachées en dehors du lieu et du temps de la scène : fessier et haut des jambes, ventre et seins. Une double inversion est ainsi opérée. En effet, il arrive fréquemment au cours d'un spectacle que les danseuses ne soient vêtues que d'un *string* en paillettes et parées de multiples bijoux, foulards et ornements de plumes. Le fond de teint jouant alors le rôle d'un sous-vêtement et la parure celui d'un vêtement, l'accessoire devient essentiel. Le costume de scène modifie la relation entre nudité, vêtement et parure en modifiant la nature, la fonction et le statut de chaque élément. C'est pourquoi, lors de l'audition, la situation de la danseuse privée de maquillage, de parure et de toute mise en scène s'apparente véritablement à une mise à nu et se distingue de la nudité scénique. Les danseuses affirment : « En scène, on oublie tous nos complexes, on se sent belles. »

L'habillage est renouvelé entre chaque apparition sur scène car le spectacle est fondé sur la rapidité, la profusion et l'occultation des changements de costumes et de décors. C'est ce qui définit une mise en scène « à grand spectacle ». La danseuse opère donc plusieurs métamorphoses au cours d'une même représentation.

Les accessoires sont multiples : gants, chapeaux, colliers, bracelets, éventails, fume-cigarette, boas. Parmi ces parures les plumes sont essentielles. Elles sont disposées en diadème ou, sur les épaules et les reins, en éventail. Elles peuvent conférer ampleur, envergure, légèreté et délicatesse aux mouvements de la danseuse, mais aussi en jouant le rôle d'un écrin, lui donner

6. Georges-Henri RIVIÈRE (1930) décrit un tableau aux *Folies-Bergère* qui présentait « le Nu mondain, le Nu lascif, le Nu polisson, et le Nu érotique ».

7. Évoluer sur des hauts talons, et en particulier dans un escalier aux marches étroites, relève d'ailleurs d'un apprentissage spécifique et constitue un exercice permettant d'évaluer les capacités de la danseuse lors de l'audition.

l'apparence d'un être — ou d'un objet — fragile et précieux. Signes de distinction masculine dans de nombreuses sociétés et plus particulièrement dans la société française du Second Empire et de la III^e République, où sont apparues les premières revues de music-hall, elles sont devenues, dans ce contexte, emblématiques de la fantaisie et du libertinage français, et par extension du music-hall lui-même. Colorées, taillées, gonflées, assemblées, les plumes sont très éloignées de leur état naturel. Comme les danseuses, ces nombreuses modifications les transforment en artefacts.

Les costumes sont confectionnés à partir de maquettes réalisées par l'auteur de la revue ou son costumier. Dans ces maquettes on retrouve le corps idéalisé selon les normes actuelles : longs bras, longues jambes, taille fine. Les couturières réalisent un modèle qui est reproduit en séries par des ateliers extérieurs à partir de tailles normalisées (38-40-42). Si chaque costume est initialement attribué à une danseuse, il est en fait porté indifféremment par plusieurs d'entre elles, en raison des substitutions et des remplacements provoqués par leurs absences. Pour plus de facilité dans le repérage de chaque costume au sein d'une série, les habilleuses et les couturières lui attribuent un numéro, et ces numéros finissent par désigner les danseuses elles-mêmes.

Espace transitoire, la loge est le lieu où s'opère et se répète la métamorphose dont le corps de la danseuse est l'objet. Bien qu'il soit dissimulé aux regards du public, mais justement parce qu'il est occulté, ce processus de métamorphose constitue le fondement du spectacle.

En scène, uniformité : « unité de la femme et diversité des cultures » ?

Sur scène, les corps sont identiques. Les danseuses deviennent méconnaissables, elles affirment toutes que même leurs proches ne les reconnaissent pas.

Chaque danseuse doit afficher un sourire constant, sous peine de réprimandes et de sanctions. Cette expression figée complète le maquillage et apparente le visage à un masque, identique pour toutes les danseuses. En se substituant à l'expression de l'effort et de la souffrance, le sourire signifie que l'aisance apparente de la danseuse est « naturelle ». Roland Barthes (1957) interprète ce sourire comme une façon de sublimer le travail et

l'effort, en apparence dissimulés. Une ancienne danseuse raconte avoir utilisé comme moyen de protestation la transgression de cette règle essentielle : « On avait fait la grève du sourire pour que la direction accepte de nous payer les matinées. Et on a obtenu ce qu'on voulait. » La règle du sourire est révélatrice de l'enjeu du spectacle de music-hall. Le spectateur jouerait le jeu de croire à l'illusion qui lui est offerte, tout en étant conscient que dans ce qui lui est donné à voir l'essentiel est en apparence caché.

Mouvement et posture participent de la métamorphose du corps. En scène, la danseuse évolue sur la pointe des pieds ou sur des talons hauts. Quand elle est immobile elle doit se tenir cambrée, les bras ouverts et arrondis, un pied posé devant l'autre, position d'ouverture propre à la danse classique.

La mise en scène et la chorégraphie renforcent cette uniformisation en ordonnant les corps dans l'espace : en lignes horizontales ou diagonales, sur les marches du grand escalier. Harmonie et symétrie organisent cette répartition spatiale. L'esthétique se fonde sur une logique où la vision d'ensemble est prépondérante. Les ballets présentent la reproduction à l'identique de mêmes gestes et d'un même corps. Un corps unique, normalisé et démultiplié. La disposition de grands miroirs inclinés au fond de la scène est d'ailleurs un décor récurrent dans les music-halls. Un changement d'échelle s'est opéré depuis les numéros de « sœurs jumelles » à la fin du siècle dernier. Les spectacles sont passés de la mise en scène de deux corps semblables à une, voire plusieurs dizaines de silhouettes identiques.

Chacune des danseuses doit se fondre dans le groupe. Toutes doivent être semblables par leur physique et leurs mouvements. « Marquer sur scène », c'est-à-dire effectuer les mouvements superficiellement et donc se distinguer des autres, de la « ligne », est une faute professionnelle qui entraîne des sanctions.

Les procédés auxquels les danseuses ont recours pour retrouver une identité distinctive sont de plusieurs sortes. La concurrence et l'émulation sont parmi les plus fréquentes au sein du corps de ballet : le niveau technique et la condition physique de chacune sont l'objet d'évaluation et de commentaires. Un autre moyen mis en œuvre est l'appropriation du temps, de l'espace : « Mon prologue, mon cancan, ma place », mais aussi du costume. À ce dernier sont ajoutées des ornements discrètes, une fleur, un ruban, qui le personnalisent. Des modifications

peuvent même être apportées, lors des soirs de « dernière ». Traditionnellement, la « dernière » est une représentation pendant laquelle les artistes se jouent mutuellement des tours. À cette occasion, les danseuses échangent places et costumes avec les danseurs, ou modifient leurs propres costumes : elles remplacent guêpière et porte-jarretelles par des sous-vêtements « Petit Bateau », des robes fourreaux par des tenues d'échauffement, toutes dans un même style mais chacune différente. Cette tradition leur permet une réappropriation de leur corps et de leur expression personnelle par le choix et l'élaboration de leur costume.

L'attrait essentiel de la revue repose davantage sur la richesse et la profusion des costumes que sur la performance orchestrale. C'est à partir des costumes que la chorégraphie est conçue et non l'inverse. De plus, certains tableaux ne sont parfois ni chantés ni dansés, mais consistent en un défilé de costumes variés, le plus souvent sur le thème de l'histoire et des identités nationales.

Sur les programmes, alors que le nom des danseuses n'est pas mentionné, les moyens mis en œuvre pour la réalisation des costumes sont soulignés par l'énumération des matériaux et une accumulation de chiffres : nombre de mètres de tissus, quantité de paillettes et de plumes utilisées données en poids, nombre de personnes ayant participé à cette réalisation. Il en est de même dans les nombreuses autobiographies de professionnels du music-hall. Dans ces ouvrages sont fréquentes les allusions humoristiques au paradoxe de ces établissements dont les loges et les coulisses regorgent de parures et de costumes, destinés à des femmes « nues ».

Parce qu'elle repose sur la présentation de costumes, la revue de music-hall s'apparente à la revue de mode. Les professionnels privilégient le terme « couturier » à celui de « costumier ». De plus, le rôle des « mannequins » est identique dans ces deux types de manifestations : leur corps est utilisé comme un support, chacune peut se substituer à l'autre indifféremment. De fait, les couturiers disent généralement qu'ils ont pour tâche d'« habiller une revue ». Le mannequin, comme la danseuse, perd toute individualité, il est une composante d'un ensemble.

Roland Barthes interprétait le spectacle de music-hall comme l'expression d'un système économique. Selon lui, le corps de la danseuse participe d'une logique de dépense ostentatoire ; il est,

au même titre que les autres objets fabriqués et sophistiqués qui composent le spectacle, un substitut de l'argent payé par le spectateur, un substitut de la Richesse et du Travail (Barthes, 1953).

On pourrait ajouter à cette idée de corps usinés et consommés en série l'hypothèse de l'expression d'un système politique. C'est au moyen du costume essentiellement, et non par l'interprétation d'un rôle, que les danseuses figurent des personnages. Ces personnages relèvent d'époques, de lieux, de rangs sociaux et surtout de nationalités différentes : paysannes hongroises, prostituées new-yorkaises, courtisanes françaises. La danseuse n'incarne pas un personnage, elle représente un type, et plus précisément un type national. Les établissements de music-hall sont souvent qualifiés de « temples de la femme ». Déjà sur les scènes des cafés-concerts et des premiers music-halls se succédaient des chanteuses aux genres variés : « réaliste, excentrique, épileptique, gommeuse, pierreuse ». Chacune caractérisait un style de femme, ou était censée représenter une classe sociale.

Le spectacle de music-hall serait ainsi la mise en scène de valeurs propres aux États-nations. L'apparition de ce type de divertissement est en effet concomitante à l'avènement de la III^e République et de sa devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». La mise en scène de la nudité apparaît comme une manifestation de la liberté, devenue libertinage. Les substitutions opérées sur les danseuses de mêmes catégories donnent une démonstration de l'égalité dont les typologies de femmes représentées expriment la diversité. À travers la mise en scène du corps de ballet apparaissent des valeurs communautaires : fraternité, solidarité, répartition des tâches, comme dans certains spectacles sportifs⁸. Aujourd'hui, les spectacles « passent en revue » et élaborent une typologie de la femme fondée sur les différences identitaires nationales, dont ils déclinent les variations à partir d'un corps unique, préalablement modelé selon des critères esthétiques spécifiques à un contexte historiquement déterminé.

Corps de ballet et spectateurs : le corps à corps

Une tradition propre au music-hall, au cabaret et au spectacle de rue est la participation du public. L'invitation d'un ou de plusieurs spectateurs à monter sur scène est une pratique courante dans ces spectacles.

8. Cf. BROMBERGER *et al.*, 1995.

Aux *Folies-Bergère*, un tableau intitulé « La leçon de cancan » fut présenté dans pratiquement toutes les revues depuis les années trente jusqu'au début des années quatre-vingt-dix. La meneuse descendait dans la salle et choisissait plusieurs individus parmi les spectateurs : des hommes, le plus souvent âgés, de forte corpulence et de petite taille. Leur silhouette contrastait donc avec celle des danseuses. Aidée par plusieurs mannequins, elle les habillait d'un jupon et d'une parure de plumes et retroussait le bas de leur pantalon : la vision de leurs mollets velus au-dessus de leurs chaussettes provoquait généralement le rire du public. Puis elle les enjoignait d'exécuter des mouvements de jambes en tenant leur jupon, pour finalement le relever, penchés en avant et dos au public. Avant de leur donner congé, la meneuse les gratifiait d'un baiser qui leur laissait sur la joue une marque nettement visible de rouge à lèvres.

Cette situation suggère deux interprétations, opposées et complémentaires : la distinction et l'identification. D'une part, le corps « naturel », commun et imparfait des spectateurs est ridiculisé face aux créatures parfaites et sophistiquées que sont les danseuses. Il sert de faire-valoir et de contrepoint à ces corps idéalisés. Il est déplacé, il a transgressé la limite qui sépare la salle de la scène. Ce franchissement n'est rendu possible que pour rappeler qu'il est inconcevable. D'autre part, un rapprochement semble s'être opéré : le spectateur cancanneur d'un instant est lui aussi auréolé de lumières et finalement applaudi pour son courage et son effort, tout comme les danseuses.

Le contact, par le baiser et la trace qu'il laisse, peut correspondre à un transfert de « sacralité », au même titre que le toucher du corps ou de l'attribut d'un saint, d'un champion de football, d'une vedette du cinéma ou de la chanson. Toutefois, là encore se joue le processus de transgression comme réaffirmation de l'interdit : le contact n'est rendu possible que pour rappeler qu'il est inconcevable. Créatures divines, descendues des cieux — par le grand escalier —, les danseuses sont intouchables. Ce contact peut cependant réaffirmer et réactualiser la similitude originelle que partagent danseuses et spectateurs : au-delà des apparences formelles, tous sont pareillement des êtres humains, capables d'adaptation, d'émotions, de communication et de communion.

Parmi les anecdotes récurrentes qui émaillent les nombreuses autobiographies de professionnels du music-hall, celles qui

décrivent les coulisses lors de l'élaboration des revues sont les plus fréquentes. Elles soulignent l'ampleur et la diversité des tâches et leur rapidité d'exécution. Elles décrivent souvent l'utilisation par le metteur en scène ou par le régisseur, lors des réglages de lumière par exemple, de machinistes, d'habilleuses ou de tout autre corps de métier pour figurer les danseuses alors en répétition ou occupées à l'essayage des costumes. Comme dans le tableau de la leçon de cancan, mais ici par un transfert et par une substitution, le décalage provoqué réaffirme les rôles et les statuts propres à chacun.

Lorsque les critiques de spectacles utilisent des métaphores végétales, qualifiant les danseuses de « belles plantes », ou de « grandes gerbes blondes », ces métaphores renvoient préférentiellement à la catégorie des espèces cultivées⁹, comme les blés. En revanche, lorsque le corps n'est plus maîtrisé, il redevient animal. Une ancienne danseuse parle de « viande saoule » pour désigner certaines de ses collègues qui consommaient des boissons alcoolisées à l'occasion de fêtes organisées dans les loges. La fabrication de ces corps parfaits est occultée, mais le spectacle est en fait un moyen pour « sublimer le travail » qui aboutit à ces transformations¹⁰. Il ne s'agit pas seulement d'imiter la nature, selon la théorie de la *mimesis* d'Aristote, mais de la perfectionner, de la surpasser, de la transcender.

D'avantage qu'un discours sur la féminité, le spectacle de music-hall met en scène l'œuvre de l'être humain, capable par son travail de créer le Beau, le Parfait, l'Idéal, et de maîtriser le temps, par-delà les différences temporelles et spatiales. Modelé, réifié, parcellisé et métamorphosé, le corps de la danseuse constitue le lieu, l'enjeu et le moyen de l'expression de cette œuvre humaine.

Références

BARTHES, Roland

1953 Chronique : Folies-Bergère, *Esprit* (février) : 272-280.

1957 Au music-hall, *Mythologies* (Paris, Le Seuil) : 176-179.

BROMBERGER, C., avec la collaboration d'A. HAYOT et J.-M. MARIOTTINI

1995 *Le match de football. Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin* (Paris, Maison des sciences de l'homme).

9. Là encore la grande vedette que fut Joséphine Baker constituée une exception : d'origine américaine, elle symbolisait pourtant sur scène la chaleur et l'exubérance de la savane africaine.

10. Cf. BARTHES, 1957.

MAUSS, Marcel

1985 Les techniques du corps, in *Sociologie et anthropologie* (Paris, Presses universitaires de France) : 365-386 [9^e éd.].

MERCIER, Paul

1978 *Histoire de la danse en Occident* (Paris, Le Seuil).

RIVIÈRE, G. H.

1985 Religion et Folies-Bergère, présenté par Michel Leiris, *L'Homme*, XXV (4) : 137-140 [1^{re} éd. in *Documents*, n^o 4, 1930].

VAN GENNEP, Arnold

1909 *Les rites de passage* (Paris, Picard) [réimpression 1981].