



Virginie VALENTIN, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique*

Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2013, 267 p.

Elizabeth Claire



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/12284>

DOI : [10.4000/clio.12284](https://doi.org/10.4000/clio.12284)

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2014

Pagination : 323a à 323a

ISBN : 978-2-7011-9045-7

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Elizabeth Claire, « Virginie VALENTIN, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 40 | 2014, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clio/12284> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.12284>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Virginie VALENTIN, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique*

Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2013, 267 p.

Elizabeth Claire

RÉFÉRENCE

Virginie VALENTIN, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2013, 267 p.

- 1 Dans son livre d'anthropologie esthétique sur *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin*, inspiré de sa thèse soutenue en 2005 à l'Université de Toulouse 2, Virginie Valentin propose d'étudier le « nœud entre émotion esthétique et danse classique » (p. 11) qui donnerait aujourd'hui aux jeunes filles françaises l'envie de pratiquer le ballet. Croisant entretiens de danseuses professionnelles et amatrices sur leurs expériences de l'apprentissage du ballet, avec une analyse littéraire de livrets de ballet – principalement du XIX^e siècle –, l'auteur propose de démêler les liens entre les représentations historiques de la ballerine et les spécificités de l'apprentissage de la danse classique aujourd'hui. Elle suggère que « l'art chorégraphique occidental » est à interroger comme la métaphore du « cheminement libidinal » des femmes, et « apparaît comme un lieu privilégié d'élaboration de l'identité féminine » (p. 12-13).
- 2 Avec ce constat, V. Valentin part d'une hypothèse innovante : elle considère que l'esthétique du ballet « sous-tend un processus libidinal particulier » et notamment fétichiste (p. 55) : le ballet romantique aurait été inventé pour mettre en scène « la virginité du jeune homme » (p. 43) incarnée actuellement dans le corps dansant de la ballerine – ce qui résulterait de la récurrence des représentations de « filles blanches »

dans les livrets de ballet (p. 37). Conjointement, l'envie de maîtriser les pointes chez les « fillettes » pratiquant aujourd'hui le ballet les motiverait à se former et se conformer à cette « construction fantasmagique » (p. 43) mise en œuvre par *La Sylphide* (ballet créé à l'Académie de musique en 1832) et incarnée dans la technique des pointes qui conduit à l'élévation du corps (p. 181-196). Chez les amatrices du ballet, l'envie de faire des pointes motivera l'apprentissage jusqu'à l'âge de l'adolescence, lorsque la majorité des jeunes femmes abandonne la pratique : constatant que le ballet est trop exigeant et douloureux (les témoignages de danseuses cherchant des solutions contre le saignement des pieds et la douleur liée à la pratique des pointes est révélatrice), ou trouvant que la technique classique n'est pas suffisamment libératoire, les adolescentes vont migrer vers d'autres pratiques.

- 3 La première partie du livre « La jeune fille et son double » se consacre à l'histoire du ballet académique (issu principalement de la période romantique) dans le but de montrer comment le « ballet classique » d'aujourd'hui, né des histoires de « filles blanches » et de « filles rouges » (p. 37-44), développe une esthétique de la pré-nubilité féminine. Comme les « filles blanches » représentées dans ces ballets du XIX^e siècle, la ballerine par sa pratique tenace de la danse entre ainsi en conflit, selon V. Valentin, avec l'évolution de sa propre féminité « naturelle ». L'aboutissement de cette représentation se cristallise dans le rôle d'Odette-Odile dans *Le Lac des Cygnes* (créé à Moscou en 1877), où cygne blanc et cygne noir sont dansés par la même danseuse étoile.
- 4 C'est ainsi que, revisitant les clichés féminins représentés dans quelques livrets de ballet tels que *La Sylphide*, *Giselle* (créé à l'Académie de musique en 1841), *Le Lac des Cygnes* et *Le Sacre du Printemps* (créé au Théâtre des Champs Élysées en 1913), V. Valentin propose l'hypothèse suivante : la figure de la ballerine illustre une identité féminine double et conflictuelle (p. 35-44), encadrée par les « terrains infertiles » telles des forêts humides (p. 50-51), et figée dans un état d'amour virginal qui « représenterait plutôt le refus de l'initiation sexuelle » (p. 38). Une telle lecture des trames narratives des livrets, sources d'inspiration pour des œuvres chorégraphiques dont la postérité s'étend jusqu'à nos jours, n'est pas sans intérêt. La représentation de femmes comme des corps « trop humides » figure également dans les discours médicaux historiques concernant un certain nombre de maladies féminines. Un argument genré tenant compte des multiples représentations des corps mis en scène dans les ballets et mis en mots par les savants de l'époque pourrait aider à comprendre la construction d'un imaginaire collectif où les corps féminins sont perçus comme malsains. Or, l'auteur s'arrête au constat qu'il existe dans les trames narratives des ballets « une représentation paradigmatique de la jeune fille » (p. 15) qui s'appliquerait toujours, sans pour autant se poser la question des pratiques d'interprétation des danseuses, ni de celles de la mise en scène, pourtant soumises à des transformations importantes au fil des siècles.
- 5 Les deuxième et troisième parties du livre, dédiées aux notions d'« élévation » et d'« incarnation » de la danse, se focalisent sur l'apprentissage, le « modelage » des corps féminins et l'expression de la féminité par diverses danses. L'auteur suggère qu'à chaque style de danse correspond une esthétique reliée à une phase précise dans le « cheminement libidinal » féminin. L'esthétique du ballet serait liée à la pré-adolescence. En revanche, la danse contemporaine demanderait une certaine maturité psychique en raison de la pratique de l'improvisation. L'expressivité individuelle

nécessaire échapperait aux adolescentes, préférant le confort d'une solidarité avec leurs pairs dans la pratique de la danse jazz, ou l'aspect plus dynamique et moins contraignant du hip hop. D'après les réponses des femmes interrogées, l'apprentissage de la danse académique est rejeté au bénéfice d'expressions corporelles moins codifiées et présentant moins de contraintes techniques (p. 200). Elles expérimentent d'autres féminités à travers l'apprentissage d'une des danses « d'altérité », telles la sévillane ou la danse orientale (p. 217-232). Quant aux danseuses classiques professionnelles des dernières décennies, la souffrance prime souvent dans leurs récits d'apprentissage et d'encadrement institutionnel.

- 6 À l'heure où l'Opéra bénéficie d'importants financements publics¹ et promeut l'idée de sa suprématie sur l'art chorégraphique occidental, interroger le lien entre l'éducation corporelle et l'acculturation genrée apparaît pertinent dans le cadre de la pratique du ballet². Comme l'affirme V. Valentin en citant une étude du ministère de la Culture et de la Communication (O. Donnat, 1996), le ballet serait, avec l'étude du piano, « l'activité artistique la plus attachée à l'enfance » en France, avec 64% des amateurs de danse commençant avant quinze ans et s'arrêtant avant l'âge de vingt-quatre (p. 12). Malheureusement, l'auteur, qui ne précise pas l'origine socio-économique des danseuses interviewées, ni comment elle a justifié scientifiquement le choix de ses informatrices, ne présente pas non plus de chiffres sur la part des filles pratiquant la danse dans l'ensemble de celles pratiquant une activité de loisir, ce qui rend impossible de mesurer l'ampleur du phénomène tant sur le plan social qu'économique. Cela aurait pu solidifier son constat qu'une identité féminine particulière se crée et se partage, en France, grâce à l'expérience d'une formation corporelle par le ballet et l'admiration des héroïnes mises en spectacle dans les ballets représentés régulièrement à l'Opéra³.
- 7 En l'état, on risque d'être troublé par l'universalisme de cette identité féminine qui semble traverser les siècles : ce féminin trouverait ses origines dans le « corps tragique » ordonné par les théories de Noverre, maître à danser du XVIII^e siècle (p. 32), et s'appliquerait à la formation des « rats de l'Opéra » (p. 85-124), ainsi qu'aux danseuses d'aujourd'hui (p. 134-138, p. 161-216). Sans analyse approfondie des pratiques chorégraphiques du ballet de l'Opéra, V. Valentin se contente d'écrire que « depuis l'époque romantique où le ballet classique acquiert ses codes propres, l'organisation du parcours [pédagogique] a globalement peu changé » (p. 96), idée qui mérite d'être relativisée ; à l'en croire, les « fillettes peuvent encore suivre » la formation « de la ballerine telle qu'elle a été instituée dès la fin du XVIII^e siècle avec la création du Conservatoire de l'Académie de danse en 1715 » (p. 95). Des passages sur la vie des jeunes danseuses à l'internat de l'École de l'Opéra à Nanterre dévoilent une culture de privation, de pression et de souffrance dont il est important de prendre conscience. Ils montrent que la formation des ballerines est manifestement centrale dans la compréhension d'une 'technique du genre'⁴ esthétisée, qui caractérise des ballets continuant d'attirer un grand public. En revanche, l'idée que la persévérance des filles dans une pratique abusive est le résultat de l'influence néfaste des « mères de danseuses » (p. 139-160, voir particulièrement p. 151-152), reste une conclusion (ou une hypothèse) tout à fait décevante.
- 8 Avec cette manœuvre heuristique pivotant autour de la figure maternelle, V. Valentin escamote subitement l'aspect sévère de la formation professionnelle des ballerines qu'elle peine à exposer dans les citations d'entretiens avec les professionnelles. Pour un ouvrage scientifique pourvu des atouts du champ « du genre en sciences sociales et [de]

celui de l'art chorégraphique », comme l'annonce la quatrième de couverture du livre, un lecteur pourrait être déçu d'apprendre qu'une fois encore, c'est « la mère » et ses fantaisies (plus que l'industrie culturelle de l'Opéra) qui serait à condamner dans la souffrance des enfants.

- 9 Il se peut que la clef de cette envie des jeunes danseuses échappe à l'auteur lorsqu'elle signale – sans approfondir – que Maïa Plissetskaïa adorait danser *La Mort du cygne* car le solo ouvrait à l'improvisation (p. 77) et était l'occasion pour la danseuse de créer ses propres entrées ; autrement dit, d'écrire et mettre en scène son propre corps genré ! Toutefois, V. Valentin ne pose pas la question de l'écriture en danse lorsqu'elle cherche à comprendre l'envie et la ténacité des jeunes filles à pratiquer le ballet jusqu'à le maîtriser. Finalement, la question de *la pratique* du ballet en tant que création artistique féminine et collective est peu traitée dans cet ouvrage, malgré les témoignages indiquant l'influence de la notion de beauté formelle, un désir de maîtriser une technique difficile, et l'appartenance à un collectif dans le cadre du studio. Lorsqu'elles s'expriment sur leurs motivations et aspirations, les jeunes filles n'évoquent pas un désir d'incarner des situations narratives mettant en scène les héroïnes des ballets romantiques. Or, V. Valentin fonde tout son argument et sa méthodologie – un mélange anachronique d'analyses littéraires et ethnographiques – sur l'hypothèse que « la ballerine a été inventée pour danser certains rôles précis d'héroïnes romantiques dans le premier tiers du XIX^e siècle » (p. 15). Ce constat est faux. Les ballerines existaient bien avant *La Sylphide* ou le ballet romantique⁵, et la question de la féminisation de l'industrie du ballet a été récemment traitée par l'historiographie de la danse : il suffit de consulter les travaux d'Hélène Marquié, Marina Nordera, Vannina Olivesi, ou encore la bibliographie anglophone qui pose la question du genre à l'objet danse et au ballet français plus particulièrement.
- 10 Virginie Valentin n'avait pas besoin de refaire l'histoire littéraire du ballet romantique pour montrer les liens entre la réception du ballet par les jeunes filles d'aujourd'hui et les limites de cette technique de danse conduisant à une corporéité féminine troublée et parfois troublante. Sans confondre la pratique d'aujourd'hui avec les représentations d'hier, un regard ethnographique sur la technique, la pédagogie, l'apprentissage, l'écriture en danse, et une analyse de l'abandon systématique du ballet par la plupart des jeunes femmes (et jeunes hommes également) auraient suffi à nourrir cette réflexion importante.

NOTES

1. Après la BnF, les trois institutions culturelles les plus massivement financées par l'État français sont le Musée du Louvre, l'Universcience, et l'Opéra de Paris : cf. « Subventions aux opérateurs du ministère de la Culture et de la Communication », *Financement de la culture. Chiffres clés 2013 : Statistiques de la culture*, publiée par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, p. 231.

2. Voir Mathias Auclair et Christophe Ghristi (dir.), *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque nationale de France, Opéra de Paris, 2013.

3. Cela suppose que la population ait accès à ces ballets : reste le fait que les modèles féminins populaires sont plus issus de médias comme le cinéma ou la télévision que de la danse.
 4. Cf. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
 5. Sur la nécessité de ne pas surinvestir l'importance de la période romantique, voir Florence Naugrette, « La 'naissance' de la mise en scène et sa théorisation », in Roxane Martin & Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque de Nice (2009), Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, Congrès et Conférences », 2011.
-

AUTEURS

ELIZABETH CLAIRE

CNRS-EHESS, Centre de Recherches Historiques