

《外國語文研究》第二十八期 抽印本
2018年六月 43~67頁

踮著腳尖跳舞

Dance on the Tops of the Feet

康鈺珮

Yu-pei Kang

踮著腳尖跳舞

康鈺珮*

摘要

芭蕾舞誕生於義大利，並在法國開花結果，原是宮廷男性鍛鍊身體的一種運動。路易十四(Louis XIV)引領女性參與芭蕾的演出，並由於盧利(Lully)，產生了第一批以自由與獨立自居的專業女舞者。

足尖舞指的，是芭蕾舞者踮起腳尖，將足彎成弓形，憑藉前三隻腳趾，甚至單一隻大姆指，支撐身體並移動。她們身段優雅，是眾人欣賞與羨慕的對象。但她們變形的雙足卻不被旁人所重視，甚至連她們自己都忽略了這種身體的傷害並將它視為理所當然。

芭蕾舞伶的身體是矛盾的，她們既是女性獨立的先鋒，為首批脫離男性而生活的自由之身，又是憑藉曼妙身段吸引眾人目光，被視作觀看且物化的客體。本論文旨在喚起女性自我的身體意識，在維持美感與傷害軀體，給予自由與物化女性的悖論中找到出口。

本論文搜集與整理法國國家圖書館有關芭蕾的文獻資料。其中，以法文撰寫的書籍幾乎都只涉及歷史的部分，關於舞者的生活、身體及遭受的痛苦，只有在少數的英文文獻中論及。作者將主題設定在芭蕾舞伶的足上，探討她們不為人知的辛酸史以及對變形雙足的意識。

關鍵詞：足，芭蕾，足尖鞋，女性，身體

* 淡江大學法國語文學系兼任助理教授

Dance on the tops of the feet

Yu-pei Kang*

Abstract

Born in Italy and flourishing in France, the ballet was initially reserved for royalty and women were excluded from this practice. It was Louis XIV who gave women the opportunity to participate in these dances, then under the impetus of Lully, the first free and independent ballerinas appeared.

Standing on the tips means a dancer's technique of arching the foot, supporting the weight and dancing on the first three toes, or even on the big toes, which support the whole weight of the body. Possessing an elegant silhouette, the ballerina is admired and envied by the spectators. However, her deformed feet have been concealed, she neglects them and treats them as mere appendages.

From a social point of view, the body of the ballerina is paradoxical. She can be considered both a pioneer of feminism because of her economic independence obtained early in history, but she is also the object of attention by her graceful figure. In this article, we seek to highlight the antinomy of beauty and the torture of the body, the liberation and the sexual objectification of women.

This text presents and examines works relating to ballet and consulted at the National Library of France. Almost all publications in French only deal with its historical evolution. Discussions about the life, body and suffering of ballerina are virtually absent, except in some English references. Our subject focuses on the foot of the ballerinas, to discuss the painful and unknown story of dancers and their deformed feet.

Key words: foot, ballet, shoes, woman, body

* Assistant professor, Department of French Language and Literature, Tamkang University

Danser sur la pointe du pied

Yu-pei Kang*

Résumé

Né en Italie et épanoui en France, le ballet était au début réservé à la royauté et les femmes étaient exclues de cette pratique. C'est Louis XIV qui a donné aux femmes la possibilité de participer à ces danses, ensuite sous l'impulsion de Lully, les premières ballerines libres et indépendantes apparurent.

Se tenir sur les pointes désigne une technique de danse féminine consistant à arquer le pied et de danser sur les trois premiers orteils, ou même sur les gros orteils, qui supportent alors seuls le poids du corps. Possédant une silhouette élégante, la ballerine était admirée et enviée par les spectateurs. Cependant, ses pieds déformés étaient dissimulés, elle les négligeait et les traitait comme de simples appendices.

Du point de vue social, le corps de la ballerine est paradoxal. Elle peut être à la fois considérée comme une pionnière du féminisme par son indépendance économique obtenue très tôt dans l'histoire, mais elle est aussi l'objet du regard et de l'attention des gens par sa figure gracieuse. Nous cherchons dans cet article à mettre en lumière l'antinomie de la beauté et le supplice du corps, la libération et l'objectivation sexuelle des femmes.

Ce texte présente et examine les ouvrages touchant le ballet et consultés à la Bibliothèque nationale de France. Presque toutes les publications en français ne traitent que son évolution historique. Les discussions sur la vie, le corps et la souffrance de la ballerine sont pratiquement absentes, sauf dans certains livres en anglais. Notre sujet se concentre sur le pied des ballerines pour commenter en préalable à d'autres recherches l'histoire douloureuse et inconnue des danseuses et de leurs pieds déformés.

Mots clés : pied, ballet, chausson de pointes, femme, corps

* Professeure assistante, Département de langue et littérature françaises, Université Tamkang

Danser sur la pointe du pied

Yu-pei Kang

Introduction

La ballerine ne charme pas seulement ceux qui s'attachent au ballet mais tout le monde : les gestes délicats, le chignon relevant le port de tête, la silhouette légère et bien proportionnée. Nous pouvons comprendre pourquoi de nombreux parents d'aujourd'hui veulent ramener leurs enfants aux écoles de danse pour assimiler l'art de ces belles danseuses.

La « ballerine » représente la danseuse qui fait la danse, ce nom est également appliqué pour dénommer la « chaussure » utilisée pour danser (Le Robert micro 109). C'est un art qui a besoin d'excellente mesure, de parfaite flexibilité, de bon sens d'équilibre et de rythme ; de plus, il demande une restriction stricte d'âge aussi une certaine forme de pied. Marcher sur la pointe du pied est l'extrême limite de la danse, il exige d'avoir un pied suffisamment musclé, une technique irréprochable et des exercices durs.

Faire des pointes prolonge au maximum la proportion du corps et permet affronter l'épreuve d'atteindre l'extrémité de la capacité physique humaine. Lorsque nous lançons des regards envieus aux belles ballerines qui sautillent dans la lumière de la scène et les tenons en haute estime, nous ignorons facilement, derrière le rideau, leurs longues périodes d'entraînement sévère et le chemin pénible vers le succès.

Le chausson de pointes donne à la ballerine un support qui lui permettant de danser sur la pointe du pied, mais, avec le temps, la déformation est inévitable, chaque ballerine se charge de différentes douleurs. Sur la scène, elles font des cascades contre les lois de la gravité ; dans les coulisses, elles supportent la souffrance aussi la déformation de leurs pieds. Est-ce que le ballet est « barbare » car il abîme le corps ? Est-ce qu'il limite physiquement et mentalement le corps féminin ?

Dans ce texte, nous analysons les ballerines. Premièrement, nous commençons par l'origine et le bref historique du ballet. Dans la deuxième partie, nous discutons la transformation du rôle féminin dans l'histoire de la danse classique. Ensuite, nous analysons le chausson de danse et comment danser sur les orteils. Enfin, nous finissons

par le corps de la danseuse contrôlée par la société masculine dans différentes périodes et la voix muette de ballerine, sans conscience de la douleur et la déformation de ses orteils. Ce que l'auteur analyse, n'est pas le genou, la fesse ou le visage, mais le pied de la ballerine et le rôle joué selon diverses ères, et en même temps, nous disons les chaussons de danse dans l'évolution de l'art du ballet, ses propriétaires et du regard porté sur la femme.

1. La (pré)histoire de la danse classique, le ballet

Jeté, assemblé, dégagé, pirouette, batterie..., selon les vocabulaires du ballet utilisés du monde entier, nous pouvons deviner que cet art est une invention relative à la France. En effet, le ballet est né en Italie et a fleuri en France.

La danse est une expression primaire et naturelle avant la création des langues et des mots depuis l'existence de l'humain, et le saut est une façon de lutter contre la gravité terrestre, le suprême but de toute danse. La danse qui fut autrefois sacrée était la prière et la supplication. Sur les vases des Grecs, dans les poèmes de Rome, il existe déjà des descriptions des spectacles qui utilisaient la danse comme moyen de communication (Goléa 13). Nous pouvons également trouver des traces de la forme originelle du ballet dans des sculptures grecques de l'époque classique qui décrivent la danse des caryatides exécutée aux fêtes d'Artémis Caryatis. Quelques danseuses, revêtues légèrement, avec leur poitrine découverte et de jupe courte, dansaient par pas menus et rapides, toujours sur leurs pointes ou demi-pointes, respectaient la loi absolue de ne pas marcher sur leurs talons (Séchan 136-137).

La danse classique, le ballet, est un genre dramatique basé sur l'en-dehors et sur les cinq positions des pieds, qui s'exprime par les représentations de pantomimes et de danses. Il implique des règles très strictes. Le mot *ballet*, qui vient du latin *ballo*, désigne la danse. En tant qu'il est un art du spectacle, ses origines remontent à la Renaissance italienne vers le quinzième siècle. Les chercheurs ont découvert à la fin du quinzième siècle un des premiers traités italiens de la danse, intitulé « De Art saltandi et choreas ducendi » (De l'art de danser et de conduire des chœurs), 28 feuilles, qui est le véritable acte de naissance de la danse classique. L'auteur Domenico da Piacenza, dit aussi Domenico da Ferrara, est la première personne qui a élaboré une théorie de la danse (Reyna 10). C'est d'abord en Italie du nord que les formes de spectacle sont nées, à la fois dansées et chantées. Le ballet vient des basses danses de cour. Les chevaliers tenaient leurs partenaires par le petit doigt et tous deux étaient guidés par une musique

en désaccord, avec des vers parfois (Reyna 9). C'est Galeazzo Sforza, duc de Milan, qui a utilisé pour la première fois le terme de « balleto » pour désigner une création personnelle de rythmes et de pas originaux (Christout 8).

Les guerres d'Italie ont apporté l'art italien et celui de la danse en France. Séduits par le raffinement et le faste de cette danse, les compagnons de Charles VIII et de Louis XII étaient fascinés par cet art. François I^{er} qui l'admirait attirait de nombreux artistes en France. Le mariage de son fils, Henri II, avec Catherine de Médicis le favorisait encore. C'était Catherine de Médicis qui introduisit à la cour française les carrousels, les cavalcades somptueuses et les ballets. Elle prit l'initiative de commanditer le premier ballet en France en 1581. À l'époque, tout divertissement s'intitulait « ballet ». Les Français acceptaient de ces fêtes alliant les danses, la musique, la poésie et les arts plastiques. Henri IV participait volontiers aux mascarades et sa femme Marie de Médicis cultivait le goût pour la danse chez ses enfants. Le jeune Louis XIV était doué pour cet art et dut ses premiers succès à l'âge de treize ans au ballet de Cassandre en 1651. Le Roi-Soleil affirmait vite ses dons et dansait lui-même souvent. On dansait à pied et à cheval aux carrousels royaux. Louis XIV incarna tout à tour les rôles de « filou ivre », « devin », « bacchante », « homme de glace », « titan et muse », « l'avocat Cabou » et le fameux « Apollon » (Auclair et Ghristi 10).

Au dix-septième siècle en France, le ballet a conquis ses lettres de noblesses à la cour du roi Louis XIV, qui a créé l'Académie royale de Danse en mars 1661, puis l'Académie d'Opéra, formes originelles du Ballet de l'Opéra national de Paris, le 27 juin 1669. Un poète nommé Perrin a obtenu du roi le privilège d'ouvrir cette Académie d'Opéra qui attirait toute attention des Parisiens au théâtre des Tuileries. Après avoir triomphé symboliquement en Soleil dans le Ballet de Flore en 1669, Louis XIV a décidé de quitter la scène à cause de la charge du royaume et de la guerre. Le 11 janvier 1713, le roi a institué l'École française d'Opéra et de Danse, la première école de formation professionnelle en danse où l'on engageait un corps de ballet. Il a transféré le privilège à Lully et ses deux collaborateurs, Philippe Quinault pour l'écriture des livrets et Pierre Beauchamp pour la danse, et ce dernier a systématisé les cinq positions classiques et créé un système de notation de la danse (Auclair et Ghristi 13).

Pendant une longue période depuis le début du ballet, la danse était une affaire d'hommes. Les nobles participaient à cette danse depuis leur enfance pour renforcer leurs corps. Cette pratique militaire faisait partie de l'éducation des jeunes aristocrates car « le bon danseur en somme faisant le bon soldat » (*Histoire de corps*

153). C'étaient les hommes du roi qui se travestissaient pour interpréter les rôles principaux féminins. À cette époque, les femmes jouent le rôle accessoire et la ballerine n'existait pas encore.

Il a fallu attendre jusqu'au mois de mai en 1681 pour enfin voir paraître les danseuses sur la scène de l'Académie royale de Musique. Ce sont Mademoiselle Carré, Mademoiselle Pesan, Mademoiselle Leclerc et Mademoiselle de La Fontaine, quatre jeunes femmes qui dansèrent le ballet pour la première fois. À l'époque, elles habillaient encore lourdement les corsets, les perruques aussi les talons hauts.

2. Fragments essentiels de l'histoire de la ballerine

L'histoire de la ballerine est pleine de tours et détours, qui peut être racontée et divisée par certaines périodes essentielles :

2.1. Louis XIV et les premières danseuses professionnelles

Le ballet avant Louis XIV était pratiqué par les hommes. C'était lui le Roi-Soleil qui a encouragé les femmes à danser. Dans ses spectacles de cour, il choisissait souvent les femmes comme ses partenaires de danse. Néanmoins, à cette époque, ces danseuses amateurs étaient dans une position secondaire en gardant leur comportement en rigueur car les hommes voulaient toujours les voir bouger avec les gestes modestes. En comparaison de leurs partenaires masculins, leurs mouvements étaient plus limités par leurs costumes décoratifs qui, bien qu'élégants, gênaient leurs pas (Kelly 7, 10).

Ce que Louis XIV a voulu pour le ballet n'était pas seulement sa propre participation mais aussi sa création de l'Académie Royale de Danse en 1661, l'Académie d'Opéra en 1669 puis l'École Française d'Opéra et de Danse en 1713, qui donnait au peuple une occasion d'élever leur statut social, pour les hommes et les femmes également, de devenir danseurs et danseuses. Pour la première fois, la femme pouvait devenir professionnelle du ballet comme l'homme. La ballerine désormais écrit sa première page de l'histoire.

2.2. La ballerine, un type de femme indépendante, grâce à Lully

En 1672, à l'aide d'un intermédiaire, Jean-Baptiste Lully a acheté avec succès l'Académie Royale de Musique et a succédé au directeur Pierre Perrin (Kelly 11). Lully est un homme ambitieux. Lorsque les amateurs royaux ne répondaient plus à sa demande, pour réaliser son idéal du ballet, il a commencé à employer les danseurs et danseuses du peuple qui avaient été ses élèves de l'école de danse avec des techniques

plus avancées et plus compliquées. Au moment où l'aristocratie s'éloignait petit à petit la pratique du ballet, les professionnels les remplaçaient et s'engageaient dans ce métier. Significativement, la femme était incluse dans les novices sur lesquels Lully commençait à exercer pour sa propre glorification. Et c'est précisément dans cette phase que la ballerine professionnelle a commencé à être remarquée (Kelly 12).

Dès le premier succès des ballerines en 1681, *Le Triomphe de l'amour* de Lully, des séries de gravures ou même en peintures désignées par les noms des ballerines toutes seules commençaient à apparaître (Auclair et Ghristi 49). Même si ces faits auraient semblé inconvenants, sous la protection des hommes puissants, les ballerines étaient brillantes comme les étoiles dans le ciel qui possédaient une vie resplendissante et luxueuse.

2.3. Le sommet du ballet français : le ballet romantique

Au début de l'histoire du ballet, les vêtements des danseurs et danseuses s'inspiraient des habits que portait la noblesse à la cour, mais cette pratique a trouvé sa fin jusqu'au milieu du dix-huitième siècle car « les étoffes lourdes et encombrantes, les coiffures couronnées de plumets, les perruques et les chaussures à talons ne sont pas propices au développement de la technique des danseurs » (Auclair et Ghristi 41). La Révolution française a balayé les costumes du style de cour qui étaient extravagants, et les danseurs et les danseuses ne voulaient plus jamais se limiter dans des chaussures traditionnelles alors que les premiers chaussons de danse étaient nés et devenaient légers et simples. Leur souplesse permettait à leurs possesseurs d'exécuter les mouvements développés plus facilement.

Ces chaussons de danse influençaient également la mode et inspiraient les souliers de bal de l'époque :

En 1803, pour aller au bal, les élégants portaient des chaussures sans talons en tous points semblables aux chaussons des danseuses professionnelles de l'époque. Dans les années 40, Clair McCardell demanda à Capezio, le « pape » du chausson new-yorkais, de lui confectionner des ballerines à porter en ville ; leur succès ne s'est jamais démenti (Mcdowell 148).

Les chaussons de danse sont devenus alors le symbole du ballet et un objet de la mode. Les ballerines, leurs propriétaires qui les portaient, représentaient les nouvelles

« femmes idéales » : indépendantes, belles et adorables.

Selon le besoin de cette ère nouvelle, un nouveau ballet a été engendré en France : le ballet romantique. C'était Jean-Georges Noverre qui a stimulé cette révolution au ballet qui a succédé au ballet d'action. Noverre condamnait le costume traditionnel et réclamait la suppression des costumes somptueux et massifs comme des masques, des perruques, des paniers, des chapeaux à plumes et des tonnelets. D'ailleurs, il s'est concentré sur la pantomime par les mouvements des bras et les expressions du visage. Noverre a donné au ballet une nouvelle vie, à partir d'un livret qui raconte vraiment une histoire. De plus, n'étant plus un simple divertissement entre deux morceaux chantés, le ballet se divisait par l'opéra (Kahane 22).

La pièce *La fille mal gardée* en 1789 était un grand succès. Ensuite en 1795, Charles Didelot a apporté le concept d'utiliser les fils de fer pour enlever le corps et permettre aux danseuses de flotter sur la scène. Par la suite venait le premier ballet représentatif du ballet romantique, *La Sylphide* en 1832, dans lequel Marie Taglioni pratiquait la nouvelle technique des chaussons de danse et dansait sur ses orteils qui ont figuré le début des pointes.

L'ancien Opéra qui se trouvait sur la rue Le Peletier fut ruiné à cause d'un incendie en 1873. Le nouvel Opéra que Charles Garnier a désigné et a construit était réservé pour les spectacles théâtraux et en quelque sorte également pour les activités sexuelles des appétits de ces hommes riches.

Le Ballet Romantique marque le début de l'arrivée et du triomphe de la femme sur scène, de plus, il représente également la floraison et le sommet de la ballerine française. Il y a trois ballets représentatifs de cette période : *La Sylphide* en 1832, *Giselle* en 1841 et *Coppélia* en 1870. Ici, nous examinons ces trois pièces de danse par leurs étoiles et leurs caractéristiques.

--- *La Sylphide* (1832) ---

La Sylphide est le premier ballet romantique qui signale aussi le triomphe du Romantisme dans le domaine du ballet. Marie Taglioni (1804-1884), l'étoile première de ce ballet, est la fille et aussi le meilleur élève du chorégraphe, Filippo Taglioni. Ce que Marie Taglioni portait symbolise aussi le commencement des tenues de la ballerine, le tutu et les chaussures de pointes :

Vêtue d'un long tutu de mousseline blanche, le premier tutu de l'histoire de la danse, qui a été imaginé et dessiné pour elle par un peintre, chaussons de pointe de satin rose aux pieds, couronnée de fleurs, Marie Taglioni danse ou plutôt vole, flotte dans l'espace, comme une apparition. Son costume reste de nos jours celui de la ballerine classique (Kahane 29).

Il semblait qu'avant Taglioni, certaines ballerines ont essayé déjà s'être tenues sur les pointes : Maria Del Caro en 1804, Avdotia Istomina en 1820, et Brugnoli en 1823. Cependant, il faut attendre jusqu'en 1832 que Taglioni nous a montré parfaitement que les pointes pouvaient être utilisés comme un agent de beauté.¹ Sous l'impulsion du style romantique, elle a créé un prototype de la ballerine en attirant le regard des spectateurs sur sa silhouette gracieuse.

--- *Giselle* (1841) ---

Pour engendrer un chef-œuvre du ballet classique, il faut qu'un poète tombe amoureux d'une étoile : Théophile Gautier a écrit le livret de *Giselle* pour Carlotta Grisi (1819-1899) et ils sont devenus immortels dans l'histoire du ballet. Lorsque cette belle danseuse italienne dansait dans *Giselle* en 1841, son nom est devenu inséparable de ce fameux ballet. *Giselle* est le ballet le plus significatif de cette période et la technique du ballet classique depuis cette pièce-là est affirmée, car « les danseurs maîtrisent équilibres et pas rapides, interprètent de difficiles « variations » ; les filles ont des pointes « d'acier », les corps se délient et s'allongent, on remarque la beauté des lignes » (Kahane 31).

Ce ballet traduit parfaitement les valeurs des hommes de cette époque : la séduction et l'abandon, le jeu de la politique des deux sexes, le conflit entre les classes et leurs compromis. Il s'agit de l'ensorcellement d'une jeune et belle paysanne de la classe inférieure trahie par un homme royal. Leur amour qui traverse la frontière des classes sociales échoue finalement. Comme un drame typique, l'héroïne est morte à la fin ; et comme l'habitude, l'homme est survivant grâce au sacrifice féminin.

Le point fort de ce ballet est le rôle des Wilis, les vampires féminins, qui étaient mortes avant leurs mariages et avaient envie de se venger sur des hommes. Selon l'interprétation de ce ballet, ces figures affolantes féminines étaient mortes parce

¹ Taglioni donnait l'impression qu'elle flottait sur la scène sans effort apparent. Nous pensons qu'elle est l'initiatrice des pointes. C'était Geneviève Gosselin, pendant 1909-1918, qui parut la première personne en équilibre sur ses orteils (Jeannin 11).

qu'elles dansaient trop. Comme la danse symbolise la sexualité, même si les Wilis gardaient toujours leur virginité avant le mariage, elles étaient punies de mort à cause de leur désir excessif (Banes 33).

--- *Coppélia* (1870) ---

Coppélia est le dernier ballet emblématique du Ballet Romantique et aussi le dernier ballet représentatif de la France du dix-neuvième siècle. Le triomphe de la ballerine est au-dessus de tout soupçon mais il représente aussi le déclin du Ballet Romantique. Par la suite, les ballerines françaises enlèvent leurs jupes et ajoutent les pas de cancan dans leur performance. Les dandys qui ne s'intéressent pas à leur danse mais à leur corps se rassemblent dans le Foyer de la Danse pour les séduire.

Dans *Coppélia*, nous retrouvons une nouvelle libération féminine sur scène : la libération des jambes qui représente la prochaine étape de la libération du corps féminin entre aussi dans l'économie de la jouissance de l'homme (Banes 40). Si les jambes découvertes des ballerines sont un symbole du désir masculin dans le ballet français du dix-neuvième siècle, ils signalent aussi la mobilité des femmes, leur droit de sortir de leur foyer et de se manifester en public (Banes 41).

2.4. Emma Livry, la célèbre ballerine en feu

Emma Livry est un personnage légendaire et dramatique dans l'histoire du ballet. Sa mère, Célestine Emarot, était aussi une ballerine de talent mais abandonnée et oubliée par le monde dès qu'elle était enceinte. Emma Livry était la meilleure élève de Marie Taglioni. Impressionnée par son talent, Taglioni a écrit la chorégraphie de son unique ballet, *Le Papillon*, pour Emma Livry en 1860.

Un accident est arrivé pendant deux scènes. Cette belle ballerine qui avait reçu le don de Dieu a pris feu sur la scène de l'Opéra de Paris le 15 Novembre 1862. Brulée à 40% du corps, elle était décédée le 26 juillet 1863, huit mois après cette tragédie. Emma Livry est la dernière représentante du ballet romantique. Sa mort symbolise aussi le déplacement de la capitale du ballet, de Paris à Saint-Pétersbourg.

2.5. La ballerine et sa beauté depuis Balanchine, le génie du ballet

Pendant l'époque du ballet romantique, de nombreux danseurs, danseuses et chorégraphes étaient invités en Russie pour faire des spectacles avec de rémunérations généreuses. Marie Taglioni arriva à Saint-Pétersbourg pour sa fameuse performance, *La Sylphide*, en 1837. Par la suite, sa rivale, Fanny Elssler, était invitée par Tsar Nicholas à visiter la Russie en 1848. Ensuite en 1909, les ballets russes ont gagné un

grand succès et ont déferlé sur Paris.

De 1909 à 1929, le ballet russe sous la direction de Serge Diaghilev a amené une révolution esthétique. Grâce à ce grand personnage, la danse n'était plus considérée comme un loisir mais un art. Il favorise aussi l'échange des deux cultures, celle de l'Orient et celle de l'Occident : « Danseurs et chorégraphes russes, compositeurs et peintres français, musiciens italiens et espagnols ont confronté et fondu leurs idées dans le même dessin » (Reyna 153). De nombreux maîtres russes comme Michel Fokine, Léonide Massine et George Balanchine ont fourni le ballet les techniques du vingtième siècle. La capitale du ballet est transférée à Saint-Pétersbourg.

Sur ce nouveau territoire, au tout début, les ballerines étaient encore la proie de l'exploitation sexuelle. Il faut attendre jusqu'à l'entrée en charge de Jacques Rouché, le directeur de l'Opéra de 1914 à 1945, pour que le problème de la prostitution du Foyer de la danse soit résolu (Auclair et Ghristi 92). Ensuite, pendant l'ère de Balanchine, le regard sur le corps de la ballerine a commencé à changer.

Né à Saint-Pétersbourg au début du vingtième siècle, Balanchine a commencé sa carrière lors de la floraison des ballerines où elles étaient les superstars et les chorégraphes étaient cachés en arrière de la scène. C'était Balanchine qui a transféré l'attention des spectateurs de ces belles ballerines au ballet cet art lui-même.

2.6. La ballerine d'aujourd'hui

Au vingt-et-unième siècle, la norme de la ballerine créée par Balanchine continue à être répandue. Mais les maîtres de nos jours prennent plus garde à la santé de leurs élèves. Les ballerines d'aujourd'hui sont plus saines que celles de la deuxième partie du vingtième siècle. Les ballerines gagnent un peu de poids pour protéger leurs corps et éviter les blessures. Toutefois, en suivant du développement de l'évolution du ballet, les chorégraphies sont aussi plus athlétiques et acrobatiques qu'avant. Les ballerines expérimentent un nouveau risque pour leurs corps, de plus, elles continuent à suivre leurs propres régimes car « une ballerine n'a pas un kilo de trop ».

Après avoir rappelé quelques éléments d'histoire, nous abordons dès maintenant les chaussons de danse et comment faire des pointes pour dévoiler le secret du succès des ballerines dans l'histoire et la gestion de leurs corps.

3. Le pied, le chausson et l'habillement de la ballerine

3.1. Le chausson de pointes

La chaussure, à toutes les époques, est l'objet que l'on méprise. Néanmoins, elle marque aussi la dignité, car le pied nu est un symbole de servitude et d'infériorité (Juignet 96). Les chaussons de danse sont un outil très important pour la ballerine. Elle a besoin de deux différentes formes de chaussons pour pratiquer le ballet. L'une est la demi-pointe, faite en coton ou en satin avec une semelle souple et légère. L'autre est le chausson de pointes, rembourré au bout avec une semelle rigide et renforcé. Le chausson de pointes est l'outil principal du ballet qui lui permet de réaliser les pas et les mouvements exigés, à plat, sur demi-pointes ou sur pointes. Il supporte le poids de la ballerine, permet ses sauts et amortit son atterrissage :

Depuis que « l'homme » a découvert l'énergie nécessaire pour se redresser, il n'a eu qu'une idée : aller plus haut dans cette quête de la verticalité. C'est en sublimant cette pensée que la « danseuse » a eu une telle envie d'aller vers le ciel, qu'elle se hissa sur les pointes (Jeannin 5).

Faire des pointes, ou être sur pointes, se dit de la position dans laquelle nous dansons sur le bout des orteils du pied, c'est-à-dire sur la phalange du gros orteil, qui a besoin d'abord d'une certaine souplesse. Il s'agit d'un geste fait par les pieds eux-mêmes mais pas par les chaussons, qui sont juste leurs couvertures. Sur les pointes, on ne peut bouger que par l'extrémité des trois premiers orteils, ou même que par le gros orteil, selon la forme du pied. Les chaussons de pointes sont destinés à protéger les pieds et les renforcer par deux arcs. Lorsque les danseurs et les danseuses montent sur une scène et que leur position est beaucoup plus haute que celle des spectateurs, les derniers possèdent une vue très différente du corps des danseuses et leurs pieds deviennent beaucoup plus importants.

Un chausson de pointes est fait par plusieurs degrés de semelles et de cuirs : « il agit comme un amortisseur. Les chocs et la pression dans le sol sont absorbés par cette usure graduelle de la coque du chausson » (Jeannin 40). L'extrémité de la pointe, appelé plate-forme, est le seul endroit sur lequel les ballerines posent leurs poids entiers du corps. La coque qui couvre complètement les orteils a la fonction de les protéger et les maintenir en donnant la danseuse un support. Et le lacet serre modérément le chausson et le rend plus adaptable au pied. Le dessus de la pointe, appelé empeigne, enveloppe la région dorsale des doigts du pied. L'épine dorsale de la pointe est la colonne

vertébrale qui est sous la semelle pour soutenir la voûte plantaire et faciliter la danseuse à faire des pointes. Il en existe de différentes duretés, il faut la choisir selon le niveau et la technique de la danseuse (Jeannin 23). Élastique mais résistant, un chausson de danse est comme un moule qui permet à sa propriétaire d'avoir la souplesse de bouger rapidement et suit le pied jusqu'à la pointe.

3.2. Petites filles qui apprennent à danser

À quel âge nous pouvons commencer à apprendre à faire équilibre, à marcher, à danser, à glisser et à sauter sur les pointes des pieds ? En général, il n'y a pas de réponse absolue mais jamais avant l'âge de 10 ans (Barringer et Schlesinger 163). Le plus souvent, les enseignants attendent leurs élèves d'atteindre l'âge de 11 ou 12 ans mais il peut aussi prolonger selon les cas :

La pratique de la danse classique, l'exigence du travail sur pointes demandent de la souplesse, un en-dehors naturel, des genoux solides et sains ainsi qu'un bon placement, tout cela s'alliant à une grande rigueur d'hygiène de vie et à une motivation certaine pour pourvoir faire face aux contraintes mécaniques et techniques qu'engendre cette discipline (Jeannin 81).

Il est impossible de laisser à une élève d'apprendre d'être sur les pointes si elle n'a pas fini de grandir ou si elle n'a pas de pieds et de chevilles assez forts et solides. Porter des chaussons de pointes sans la permission de leur enseignant est prohibé. Si les os des pieds de danseuse n'arrivent pas encore leur dernière étape d'ossification, ou pour une danseuse ayant un excédent de poids, danser sur les points peut causer un dommage définitif. Une élève qui aura attendu d'être suffisamment prête avant de commencer à apprendre à faire des pointes aura moins de risque d'être blessée. Il est aussi possible pour une élève, qui manque de préparation suffisante et qui n'a pas assez de force de la cheville et de muscles solides, de ne pouvoir pas faire des pointes de toute sa vie.

« Un chausson doit aller au pied comme un gant à la main » (Jeannin 45). Avoir une bonne taille de chaussons permet à la ballerine d'éviter le danger de recevoir des blessures. La différente forme et la structure compliquée du pied rendent l'essayage très important, et c'est la raison pour laquelle le premier essayage prend toujours du temps, pour trouver une paire de chaussons de bonne taille et de dureté le plus adaptable de chaque danseuse. Une fois que la taille est déterminée, la ballerine commence à coudre

elle-même les rubans en coton ou en satin. Certains professeurs enseignent à leurs élèves à attacher des rubans sur leurs chaussons de demi-pointes pour s'adapter le plus tôt possible aux sensations durant leurs années préparatoires avant les pointes. L'élastique peut aussi être utilisé devant le cou-de-pied ou derrière pour assurer la fixation de chausson au pied.

C'est le professeur du ballet qui est d'apprendre à ses élèves comment choisir la taille, comment les attacher, la façon de coudre les rubans et les élastiques par elles-mêmes, son prix et le danger de porter le chausson de pointes dehors de la salle de danse sans l'orientation de son maître ou maîtrise, aussi le moyen de se protéger et l'importance d'éviter les déformations éventuelles par inattention (Jeannin 43). Il faut faire très attention, pour les élèves du ballet, car le pied peut être blessé ou déformé dans seulement quelques minutes d'exercice incorrect. Par ailleurs, les danseuses s'habituent à la douleur et négligent de se soigner, cela peut poser un grand problème de continuer à danser.

Un chausson trop grand peut causer le gros orteil de se tordre et de sa déformation, de plus, le frottement entre le pied et le chausson favorise la venue des ampoules. En revanche, un chausson trop petit paralyse l'équilibre, apporte les orteils « en griffe » et engendre le tendon d'Achille douloureux et des inflammations des orteils. Une empeigne trop haute empêche les danseuses de faire des demi-pointes, met ses propriétaires en arrière et influence leur équilibre. Au contraire, une empeigne trop courte qui ne couvre pas suffisamment le pied peut causer la blessure d'articulation.

La première chose qu'une ballerine fait lorsqu'elle reçoit une paire de chaussons de pointe toute nouvelle est de les « manipuler » pour les laisser adapter la forme du pied. « Briser » et « casser » sont deux termes spécifiques du ballet qui signifient de les convenir aux pieds d'une ballerine. Comment transformer un chausson de pointes ? Même si la transpiration et la chaleur du pied peuvent rendre la semelle et le chausson plus souple, faire assouplir par le propre pied est trop douloureux. Les traitements sont souvent rudes et chaque ballerine possède sa propre façon : par des coups, des torsions et même une déformation, pour laisser les chaussons s'adapter à leurs pieds et pour assurer un confort minimum. Mais il ne faut pas trop les manipuler car une fois la solidité perdue, ces chaussons ne sont plus utilisables. Les danseuses usent leurs chaussons à une vitesse incroyable. Des chaussons déchirés avec leurs semelles décollées après une seule soirée de représentations ne sont pas rares.

3.3. Les chaussons et ses propriétaires

Les chaussons que Marie Taglioni a portés en dansant *La Sylphide* sont conservés dans la bibliothèque de Paris Opéra. Après l'analyse des chercheurs, nous découvrons que dans ses chaussons, il n'y a pas de boîte comme les chaussons de danse d'aujourd'hui pour tenir son poids. C'était un miracle si elle pouvait danser dans les chaussons de satins seulement renforcés par la reprise des côtés et du haut avec les semelles en cuir. L'empesage et les rubans sont les seuls outils possibles de son époque. Il fallait qu'elle ait suffisamment de force de ses pieds et de ses chevilles puis la technique pour qu'elle ait pu rester debout sur les pointes. Danser sur les pointes donne à la ballerine le pouvoir suprême de dépasser et de se placer au-dessus de son partenaire masculin. Sur la scène et par cette nouvelle technique féminine, la femme est supérieure de l'homme au moins dans le cadre de l'art du ballet.

Quand Taglioni a quitté Saint-Pétersbourg, les chaussons portés par elle ont été mis aux enchères. On dit qu'il y avait des fans russes qui ont dépensé 300 roubles pour une paire de ses chaussons. Par une admiration qui tient du fétichisme, ils les faisaient cuisiner et les mangeaient (Barringer et Schlesinger 4). Sa rivale Fanny Ellsler (1810-1884), danseuse autrichienne, a reçu la même « réception honorable », on dit que lorsqu'elle faisait une de ses tournées aux États-Unis, ses adorateurs buvaient du champagne dans un de ses chaussons de danse. Les deux ballerines possèdent chacune leurs propres fans et leurs propres techniques de danse. Le style d'Ellsler était qualifié de « tacqueté », le différenciant de celui de Taglioni, appelé « ballonné » par leurs admirateurs respectifs (Jeannin 13).

Il faut attendre jusqu'à *La Belle au bois dormant* en 1890 pour voir les ballerines portant « des chaussons avec une coque renforcée faite d'un mélange de vieux papiers journaux, d'une pâte à base de farine améliorée et d'une semelle intérieure en coton » (Jeannin 14). Par la suite, Anna Pavlova (1881-1931) a inventé une nouvelle technique pour garder son extrême sensation d'équilibre qui lui permettait de ne pas descendre de ses pointes dans son ballet *La mort de cygne* en 1907, interprétation qui paraissait, même aujourd'hui, presque impossible. Il y avait des rumeurs qui prétendaient qu'elle avait un secret pour préparer ses chaussons de danse : elle aurait fait casser ses nouveaux chaussons par des jeunes apprentis, de déchirer les cartons, les tissus et les cuirs et de les reformer grâce à l'adjonction de deux plates-formes. Ces chaussons avec des têtes plus larges lui donnaient un équilibre supérieur. De plus, elle faisait probablement retoucher ses photos pour que ses chaussures semblent plus petites et

déliçates et créer une illusion qu'elle « gardait son équilibre par rien » (Barringer et Schlesinger 5-6).

À la première moitié du vingtième siècle, les chausseurs essayaient de fabriquer les chaussures de pointes plus dures pour s'adopter la demande des nouvelles techniques du ballet et le besoin des ballerines. Bien sûr, ces chaussures raides limitaient également leur flexibilité et les danseuses sentaient avec difficulté leurs pieds à toucher le sol. La révolution sans arrête promeut le développement de la chaussure de pointes.

3.4. Le tutu, pour bien montrer les jambes et les pieds

La Révolution française oblige les costumes raffinés de l'ancien régime à se renouveler. Les danseuses commencent à porter des tenues serrées qu'on appelle les « maillots », dénommés d'après le nom d'un costumier de Paris Opéra (Barringer et Schlesinger 2). Les chaussons plats avec rubans sont adoptés par les ballerines pour avoir une meilleure flexibilité. C'étaient aussi la forme originelle de chaussures de pointes d'aujourd'hui.

D'où vient le mot « tutu » ? C'est un mystère mais il fut imaginé au début du dix-neuvième siècle où Eugène Lami a créé l'habit de danse pour Marie Taglioni pour le ballet *La Sylphide* en 1832 :

C'est alors une simple robe mi-longue de crêpe blanc, aux modestes juponages de mousseline. Le corsage ajusté, aux petites manches ballon, est pudiquement échançré, un modeste ruban bleu fait office de ceinture. Le costume convient parfaitement à ce chef-d'œuvre du ballet romantique comme à l'esthétique de la ballerine. Bien mieux que la maquette du costume, les gravures de Chalon nous restituent sa parfaite simplicité, son adéquation au style de la danse, le mouvement de la jupe qui suit et amplifie celui de la danseuse (Auclair et Ghristi 79).

Le tutu, à ses débuts, est de couleur blanche parce que cette allure de pureté va bien avec le « ballet blanc », chef-d'œuvre romantique de l'époque. C'était aussi la couleur du drapeau d'Ancien Régime, les « lys retrouvés ». C'est également la couleur de la robe des fiancées et mariées, qui signifie la virginité de la femme, une préférence du poète romantique, un avatar féminin, la belle femme morte avant sa noce (Auclair et Ghristi 79-80).

Le tutu a évolué selon les mœurs et l'esthétique de chaque époque aussi le besoin des chorégraphes. Il commence par être mi-long, ce que Marie Taglioni a porté, remonte au genou, à mi-cuisse, sous la fesse, enfin autour la taille ou sur les reins. La position du jupon varie, peut être à la taille ou en bas autour de la hanche. Le corsage se transforme en bustier, sans manches, souvent sans bretelles. Grâce à ses nouvelles formes, la ligne des deux jambes aussi des deux pieds et le buste de la ballerine sont totalement dégagés.

3.5. Les danseurs et les pointes

Pourquoi avons-nous l'impression qu'habituellement ce sont les femmes sur pointes mais peu les hommes ? Conformément à ce que nous avons mentionné au début, le ballet est un art commencé par l'homme. Sous certaines raisons et conditions, l'homme a fait la concession et petit à petit la femme a pris sa place. D'ailleurs, faire des pointes est l'enjeu pour que la ballerine se distancie de son partenaire homme.

Selon l'opinion du directeur des Ballets Grandiva, Victor Trevino, nous pouvons probablement trouver la réponse. Il remarque que le pied de l'homme est beaucoup plus large que celui de la femme, ensuite le talon est aussi beaucoup plus ample. La ligne du pied et de la jambe de l'homme sur pointe n'est pas ainsi jolie et attractive, bien sûr que ce ne soit pas définitif (Boxis 186).

Peut l'homme faire des pointes ? Oui, mais ils sont la minorité. En 1952, dans *Les fourberies de Scapin* de Serge Lifar, Michel Renault, de l'Opéra de Paris, dansait sur pointes. Ensuite, il y a des danseurs qui suivent son pas (Jeannin 15). Puis, dans le ballet masculin de Saint-Pétersbourg, les Ballets Trockadero de Monte Carlo et les Ballets Grandiva demandent les danseurs de danser sur pointes.

Certains hommes font des pointes pour leur technique et leur métier, mais il y a aussi autres explications. Selon Rodney Irwin, cette demande donne les danseurs une opportunité de mieux comprendre son partenaire. Selon Richard Sias, l'entraînement sur pointes offre un nouveau niveau qu'ils ne peuvent pas atteindre avec leurs chaussures souples. Selon Christopher Fleming, c'est une bonne occasion de sentir comment les danseuses sont « dépendantes » sur les danseurs pour garder leur balance (Barringer et Schlesinger 185).

Physiquement et techniquement, bien sûr que l'homme peut faire des pointes. Même s'il a plus de poids que la femme, il a aussi les chevilles et les muscles plus solides. C'est plutôt le problème de l'esthétique qui empêche l'homme de faire des

pointes car l'on a l'habitude de voir la silhouette fine de femme avec leurs pieds allongés. Son corps soutenu avec une attitude dépendante contre l'homme correspond aussi le cliché de la société.

4. La ballerine, son corps et la sexualité

Dans la dernière partie de ce texte, nous examinons comment les ballerines gèrent leur corps dans sa carrière du ballet selon différentes périodes.

4.1. La femme libre ou la courtisane, à l'époque de Lully

Louis XIV donnait la femme un rôle comme partenaire de danser près de l'homme, néanmoins, c'était Lully qui fournissait la femme une nouvelle image, la ballerine, femme moderne qui se délivrait à l'époque enfin de l'emprise de son père et de son futur mari. Grâce à lui, la femme recevait certaine liberté et un nouveau métier. Parmi ces femmes, Mademoiselle La Fontaine (1655-1738) était la première ballerine sur scène du ballet dans l'histoire. Cette figure de « femme libre » venait souvent de la classe ouvrière car Lully la donne l'opportunité de pratiquer le ballet pour réaliser son rêve de perfectionner la compétence professionnelle de cette danse. Le ballet devenait le moyen de femmes de se détacher de son statut inférieur et de sa pauvreté. Même si l'aristocratie ne s'engageait plus personnellement dans les arts de la danse, son pouvoir n'avait jamais été interrompu mais s'était transformé en soutien plus ou moins amoureux de ces belles femmes. Ses privilégiés continuaient à soutenir cet art et devenaient la majorité des spectateurs :

Dancers were now facing toward an audience, their legs turned outwards from the hips for maximum frontal exposure. This change marked a significant juncture in the history of the ballerina, as from this point onward she moved from decorative object to object of desire... In the eighteenth century, bolstered by advances in stagecraft, they represented sex, the vital here and now of the flesh: erotic playthings exciting emotions, not just ideas, in the spectator (Kelly 14).

Ces femmes étaient danseuses mais également courtisanes ou même prostituées par l'exploitation des aristocratiques. Le pouvoir et la domination de ces grands hommes s'exerçaient jusqu'au-devant de la scène mais aussi derrière. Comme un marché de sexe, la coulisse du théâtre devenait le lieu où les hommes regardaient, examinaient et

sélectionnaient leurs proies. Paradoxalement, les ballerines étaient en même temps les premières femmes indépendantes qui s'éloignaient de la contrainte de la vieille société. Bien que dans une position si périlleuse, les ballerines de l'époque étaient des femmes à admirer mais pas des victimes.

4.2. De l'aristocrate au bourgeois, l'exploitation transférée pendant la période du Ballet Romantique

À la fin du dix-huitième siècle, les bourgeois ont remplacé l'ancien régime tout en adoptant les goûts des aristocrates et prenaient la place de soutien du ballet. Parmi cette nouvelle composition des spectateurs, il y avait des industriels, des avocats et des financiers, les nouveaux riches de la société. La plupart d'entre eux étaient membres de Jockey Club de Paris. Ces élites considéraient le théâtre comme le lieu de jeux où ils prenaient les ballerines comme partenaires sexuels. Ils pouvaient même les échanger et les partager avec les autres selon leur besoin (Kelly 47-48). Le Foyer de la Danse devenait l'endroit de succession de leurs « manifestations sociales », de leurs « affaires » et « liaisons ». Les ballerines étaient soi-disant les « petits rats » qui étaient faim à mort et rongeaient toutes les choses possible (Kelly 52-55).

Par rapport aux ballerines du dix-huitième siècle, des danseuses comme Marie-Madeleine Guimard, étaient encore plus sujettes à cette nouvelle exploitation. En devenant séduisante était un des techniques à apprendre pendant l'apprentissage (Kelly 47-51). Vers la fin du dix-neuvième siècle, le peintre Edgar Degas témoignait leurs fatigues et des triomphes des ballerines à la barre ou au repos, en répétition ou pendant les spectacles (Kahane 36).

4.3. La déssexualisation de la ballerine à l'époque de Balanchine

À l'époque de Balanchine, pas seulement la capitale du ballet se déménageait de la France à la Russie, mais la sexualité du corps de la ballerine s'est aussi débarrassée et les gens concentraient plutôt sur la technique de la danseuse. Sous sa discipline, la ballerine est mince et légère. La nouvelle norme de beauté qui prolonge jusqu'à aujourd'hui est établie : de taille grande et mince avec une tête petite, de longs bras et de longues jambes, de pieds flexibles avec d'arches hautes. La belle ballerine que Balanchine « élabore » est mécanique. Il s'agit dès ce moment du contrôle de corps. La ballerine pratique un régime plus strict et un entraînement plus sévère qu'avant :

Ballet is a visual art, and dancers are always made aware of how they look, practicing before mirrors all day long, a habit that makes them hyperaware of their bodies and also hypercritical. Dancers often experience pressure to conform to a certain look, especially when the right body gets the right roles, a truism as valid in Balanchine's time as it is today (Kelly 137).

Le but d'être squelettique affaiblit la santé de la ballerine. Sa condition physique devient plus faible et ses os sont plus fragiles. Elle a plus de chance d'être blessée. L'alimentation insuffisante pendant la période de la croissance réprime le développement du corps, en plus, la frugalité diminue également le charme de sa chair. Balanchine la transforme en une créature asexuée. « Grâce » à lui, en quelque sorte, les femmes danseuses s'éloignent depuis-là de l'exploitation sexuelle qui durait depuis une longue période.

Même si Balanchine a déclaré que « le ballet est femme », en réalité, c'était plutôt « le ballet est Balanchine » car il a créé un standard de ballerine pour les contrôler, les regarder et les laisser devenir ce qu'il désirait. La ballerine, depuis Balanchine, doit se sacrifier au ballet, et il s'agit de son corps également de son temps : si vous épousez une ballerine, Balanchine a répondu une fois à un interviewer, vous n'avez jamais à vous soucier de savoir si elle court avec quelqu'un d'autre ou quelque chose comme ça. Vous savez toujours où elle est --- dans le studio, à travailler.²

Le meilleur cuisinier, le meilleur peintre, le meilleur musicien et compositeur, dit Balanchine, c'est l'homme. L'homme est plus fort et plus rapide, pourquoi ? Parce que nous avons des muscles, et nous sommes nés comme ça. Et la femme accepte cela. C'est son affaire à accepter. Elle sait ce qui est beau. Les hommes sont de excellents poètes, parce qu'ils doivent écrire de beaux poèmes aux femmes --- des recueils pour une belle femme. La femme accepte le beau poème. Vous voyez, l'homme est le servent --- un bon serviteur. Concernant le ballet, néanmoins, la femme est prioritaire. Pour tout le reste l'homme est prioritaire. Mais dans le ballet, c'est la femme. Toute ma vie je lui ai consacré mon art³. Voici ce que Balanchine a avoué. Il transformait ses ballerines en

² Les phrases originales: "If you marry a ballerina, you never have to worry about whether she's running around with somebody else or anything like that. You always know where she is --- in the studio, working (Mudrick 524)."

³ Phrases originales de ce que Balanchine a avoué au public. Ce sont aussi ses paroles du cœur car il pensait et agissait vraiment comme ce qu'il a dit : "Man is a better cook, a better painter, a better musician, composer... Man is stronger, faster, why? Because we have muscles, and we're made that

« machine de la danse ». Elles ne sont plus de jolies femmes opulentes mais des créatures minces qui n'ont que la peau sur les os pour s'étendre maximum le corps et bouger plus rapidement et plus efficacement grâce à la légèreté. Par ces façons détournées, il affaiblit la brillance particulière et retire la couronne de la ballerine.

4.4. La ballerine et son corps sans voix

Avant de conclure ce texte, nous examinons ensemble ce que les ballerines pensent de leur corps. Elles supportent la douleur même la déformation du pied pour faire des pointes, elles endurent la faim pour ne gagner pas de poids. Ont-elles conscience de la violence du ballet ? Réalisent-elles que ce métier est aussi le prolongement du déséquilibre de deux sexes ? Même si la ballerine représente une des premières femmes autonomes et indépendantes sans supporte de sa famille ou d'un mariage, elles sont toujours un objet de désir de l'homme, n'importe son corps physique ou son image sur scène.

Dans les publications, les ouvrages et les textes français mentionnant du ballet, nous ne pouvons guère trouver les analyses de la souffrance et des blessures des danseuses. Nous pouvons dire que presque tous les écrits parlent de l'histoire fabuleuse et de la splendeur de cet art en occultant les côtés les plus noirs. Même dans les autobiographies des ballerines, nous ne pouvons pas trouver les pensées négatives du ballet. Nous prenons *Ma vie sur les pointes*, autobiographie de Lycette Darsonval comme exemple, elle ne parle que sa gloire et sa joie, nous ne trouvons nulle part sa souffrance ou ses blessures causées par ce métier.

Heureusement nous pouvons dévoiler ce beau mensonge par certains ouvrages et recherches écrits en anglais. Grâce à leurs données, nous pouvons au moins essayer d'assembler les linéaments d'une vraie histoire du ballet, cachée depuis longtemps. Grâce à ceux, ce texte peut réaliser. Nous avons essayé de retrouver la piste vers la vérité au moins à travers les paroles des danseuses parlant de leurs corps mais nous découvrons qu'elles sont les femmes « sans voix ». Elles sont muettes, même dans leurs mémoires, par leurs propres opinions même leurs propres mots. Voici trois exemples dans *The Pointe Book : Shoes, Training, Technique* :

way. And Woman accepts this. It is her business to accept. She knows what's beautiful. Men are great poets, because men have to write beautiful poetry for women---odes to a beautiful woman. Woman accepts the beautiful poetry. You see, man is the servant---a good servant. In ballet, however, women is first. Everywhere else the man is first. But in ballet, it's the woman. All my life I have dedicated my art to her (Gruen 284).”

4.4.1. Irina Vladimirovna Perren passe beaucoup de temps à chercher ses chaussons de pointes idéaux pour faire ressortir ses pieds et leur donner une apparence plus élégante et jolie (Barringer et Schlesinger 324).

4.4.2. Tamara Rojo souhaite que son fabricant de chaussons ne parte jamais en retraite, au moins pas avant elle. Elle a dit que changer de fabricant habituel est une des expériences les plus traumatiques dans la carrière d'une ballerine (Barringer et Schlesinger 325).

4.4.3. Evelyn Cisneros fait encore des rêves d'être sur les pointes et tourner. C'est un sentiment merveilleux d'être sur les pointes, une expérience d'équilibre et de liberté parfaite (Barringer et Schlesinger 331).

Selon nos recherches, la souffrance de la ballerine est presque déniée, par l'histoire ainsi que par les danseuses elles-mêmes. Les ballerines n'ont même pas la conscience que leur corps devient l'objet de l'amour et que leurs pieds déforment à cause de ses chaussons de pointes.

Est-ce cependant toute la vérité de l'art ? N'y a-t-il pas une part, au moins dans le ballet, de masochisme assumé ? La ballerine apparaît ainsi comme celle qui s'immole volontairement devant le désir masculin mais qui aussi, du même coup, se hausse à la dignité terrible d'une idole, prêtresse consacrée d'un érotisme fondé sur la douleur. La pointe sur laquelle elle virevolte est le socle de l'extase, celui de la légèreté de l'abandon amoureux réglé par la plus stricte discipline.

Conclusion

La ballerine est une créature de l'évolution du ballet. Au début, cette danse était pour renforcer le corps des jeunes hommes de la cour. Les femmes du peuple étaient absentes de cette pratique. Petit à petit, les danseuses professionnelles ont trouvé leur rôle dans cet art, d'abord comme simples partenaires à l'époque de Louis XIV, mais aussi courtisane sous la protection des aristocrates à l'époque de Lully, ensuite sous celle des bourgeois. Elles se sont éloignées du demi-monde mais, à l'époque de Balanchine et sous son impulsion, sont devenues des sylphides, forcées d'être toujours plus minces et légères pour pouvoir être plus aériennes.

La méthode de danser et de marcher sur la pointe du pied a changé la vie de la ballerine. Elle était certes plus indépendante que les autres femmes. La ballerine est une

des pionnières dans la libération de la femme, néanmoins, elle est toujours un objet de l'amour sous le regard de l'homme. Elle est libérée mais aussi non libérée.

Aujourd'hui, la ballerine est toujours admirée par le monde. Sa silhouette fine, sa coiffure élégante et son style est considéré comme un exemple à suivre. Sa façon de marcher sur ses pointes est tellement gracieuse que nous ne pensent naturellement qu'il faut s'exercer sans arrêt pendant des années mais nous négligeons facilement ses orteils déformés et les blessures de ses pieds. Les ballerines les méprisent elles-mêmes.

Nous osons un parallèle entre leur situation et un aspect de l'histoire des femmes en Chine : à partir de la fin de la dynastie Qing (1636-1912), les missionnaires chrétiens en Chine clamaient que le pied bandé était une coutume de sous-développés, de bander le pied de femme et de le déformer pour la jouissance de l'homme. La libération du « petit pied » a commencé à partir de 1875, sous la direction du missionnaire anglais J. Macgowan. Ironiquement, au moment où les Occidents critiquaient cette pratique chinoise, en faisant tous les nécessaires pour l'arrêter, ils se prosternaient aux pieds des belles ballerines.

Bien que le pied bandé des Chinoises soit beaucoup plus déformé que celui des ballerines et a touché beaucoup plus de femmes, les deux pratiques sont semblables en ce qu'elles sont dues au souci de l'homme de faire de sa compagne l'objet de ses plaisirs sadiques. La femme semble de ce point de vue victime inconsciente de ces appétits artificiels.

Bibliographie

- Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London & New York: Routledge, 1998.
- Barringer, Janice & Schlesinger, Sarah. *The Pointe Book: Shoes, Training, Technique*, third edition. New Jersey: Princeton Book Company, 2012.
- Dictionnaires le Robert (collectif). *Le Robert micro : dictionnaire d'apprentissage de la langue française*. Paris: Dictionnaires le Robert, 1998.
- Gruen, John. *The Private World of Ballet*. New York: Viking Press, 1975.
- Kelly, Deirdre. *Ballerina: Sex, Scandal, and Suffering behind the Symbol of Perfection*. Québec: Greystone, 2012.
- Mudrick, Marvin. "The King and His Queens." *The Hudson Review* Autumn 1985: 520-530.
- Auclair, Mathias & Ghristi, Christophe (Dir.). *Le Ballet de l'Opéra : trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*. Paris : Albin Michel, 2013.
- Boxis, Philippe. *Shibari : L'atelier de cordes pas à pas et en images*. Noisy-sur-École : Tabou, 2014.
- Christout, Marie-Françoise. *Histoire du ballet*. Paris : Presses universitaires de France, 1975.
- Cité de la musique (collectif). *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*. Paris : Cité de la musique, 1998.
- Golée, Antoine. *Histoire du ballet*. Lausanne : Rencontre, 1967.
- Jeannin, Christine. *Chaussons de pointes*. Méloans Revel : DésIris, 2007.
- Juignet, Michel. *La chaussure*. La Louvière : Imprimerie du compagnonnage, 1977.
- Kahane, Martine. *Regards sur la danse*. Paris : Sorbier, 1993.
- Mcdowell, Colin. *Haute pointure : Une histoire de la chaussure*. Paris : Thames & Hudson, 1989.
- Reyna, Ferdinando. *Histoire du ballet*. Paris : Aimery Somogy, 1964.
- Séchan, Louis. *La Danse grecque antique*. Paris : Boccard, 1930.

