



HAL
open science

Un monde bien ordonné : la danse dans les revues de music-hall

Francine Fourmaux

► **To cite this version:**

Francine Fourmaux. Un monde bien ordonné : la danse dans les revues de music-hall. Un monde bien ordonné : la danse dans les revues de music-hall, May 2004, Clermont-Ferrand, France. halshs-00142169

HAL Id: halshs-00142169

<https://shs.hal.science/halshs-00142169>

Submitted on 17 Apr 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UN MONDE BIEN ORDONNÉ : LA DANSE DANS LES REVUES DE MUSIC-HALL

Communication lors de la journée d'étude des jeunes ethnochoréologues,
organisée par Georgiana Wierre-Gore, Laboratoire d'Anthropologie des pratiques corporelles,
LAPRACOR UFR STAPS

le 6 mai 2004, Université Clermont-Ferrand 2, Maison des sciences de l'Homme,
à paraître aux Presses universitaires Blaise Pascal, collection Anthropologie

**Francine Fourmaux,
Laboratoire d'anthropologie urbaine (Cnrs-UPR34)**

Alors que la danse n'en était pas l'objet de recherche initial, elle s'est avérée une clé privilégiée pour aborder et articuler les questions principales de ma thèse de doctorat¹. Celle-ci portait notamment sur la façon dont des productions telles que les revues de music-hall, donnent, dans le contexte des pratiques touristiques, une représentation d'une ville, en l'occurrence Paris, de son histoire, de ses habitants et de leurs modes de vie.

C'est en effet l'analyse des ballets (répertoire, chorégraphie, scénographie et costumes) et du corps de ballet (structure hiérarchique, trajectoires professionnelles des danseuses), qui a permis de comprendre pour une grande part le sens et la fonction emblématiques attribués à ces spectacles.

L'enquête ethnographique s'est déroulée dans les années 1990, principalement aux Folies-Bergère dans le 9^{ème} arrondissement, mais aussi au Paradis Latin, au Lido, au Moulin Rouge et dans d'autres établissements de Paris. Les observations ont été effectuées depuis la salle parmi les spectateurs qui sont attablés et dînent pendant le spectacle, mais aussi en coulisses, dans les ateliers des couturières et des habilleuses, dans les loges des danseuses, auprès des musiciens, des machinistes, des serveurs. Elles ont été complétées par des entretiens approfondis au domicile des informateurs au mien et dans des cafés, ainsi que par une participation régulière à des cours de barre au sol, d'autant plus nécessaire que, même à titre amateur, la pratique de la danse m'était inconnue. Toutefois, une enquête approfondie auprès des spectateurs aurait nécessité une recherche à part entière et le recours aux outils méthodologiques et conceptuels de l'anthropologie de la réception et de la pratique touristique. Retenons seulement que les spectateurs, touristes étrangers, comités d'entreprise, retraités, commerciaux avec leurs clients et partenaires, viennent en groupe, dans le cadre d'un voyage organisé ou d'une célébration (chiffre d'affaire, anniversaire d'un produit, signature d'un contrat, vacances). Ils sont attablés et assistent au spectacle après ou pendant

¹ Fourmaux (2001).

un dîner de « gastronomie française ». Commentaires, exclamations, cris et sifflets sont encouragés par les artistes eux-mêmes (qui invitent des spectateurs sur scène) et par les ruptures générées par la composition musicale ou les levers et baissers du rideau de scène.

La revue existe depuis la fin du 19^{ème} siècle. Il s'agissait alors d'un spectacle plutôt satirique qui mettait en scène l'actualité nationale et internationale de l'année (événements sportifs, politiques, mondains). Aujourd'hui elle présente généralement un aperçu de l'histoire et de la diversité de l'humanité, à travers époques et continents, par des chansons et des ballets, entre lesquels s'intercalent des attractions (numéros d'adresse variés : prestidigitation, ombres chinoises, dressage d'animaux). Composée de deux parties dans lesquelles se succèdent les tableaux, séparées par un entracte, et s'achevant chacune par un final, la revue se caractérise par la surprise, l'alternance et le « grand spectacle » (grand nombre de figurants, changements de décors et de costumes...). Elle forme un ensemble non discursif et hétérogène, dont un des thèmes dominants est celui des relations entre hommes et femmes.

Les recherches bibliographiques révèlent l'existence d'une importante littérature, produite par des « érudits locaux » : critiques, journalistes, artistes eux-mêmes, et l'absence quasi totale de travaux en sciences humaines sur le sujet. Seuls l'anthropologue Georges-Henri Rivière (1930), et à sa suite l'ethnomusicologue Jacques Cheyronnaud (1987), et des sémiologues, Roland Barthes (1957), Umberto Eco (1988) ont consacré chacun un article sur le music-hall, dans un registre provocateur et iconoclaste. Leurs réflexions portent principalement sur l'analogie entre revue et rituel religieux.

Notre propos n'est ni de discuter ces réflexions, ni de réaliser une analyse du mouvement mais d'interroger les significations de ces usages spécifiques du corps, des corps, féminins.

Productions et reproductions : la profusion

Le plus frappant, quand on commence à fréquenter les coulisses, est de constater à quel point l'apparence physique des danseuses est objet de soins et de modifications. Le corps, dans ce type de spectacle, est l'objet d'un processus de transformation que l'on peut qualifier de métamorphose. A moins d'une grande familiarité, il devient difficile, voire impossible d'identifier et de distinguer les danseuses entre elles une fois qu'elles évoluent sur scène. Elles soulignent d'ailleurs que même leurs proches ont du mal à les reconnaître.

Ce processus de métamorphose s'opère de façon éphémère et réitérée chaque soir, par le maquillage et la parure. Il s'opère également dans la longue durée, par le modelage dû à l'apprentissage et à la pratique continue de la danse classique.

Comme l'a souligné également Sylvie Perault dans sa contribution à ce colloque, chaque danseuse devient donc semblable à l'autre, selon un modèle somatique idéalisé. Outre la sélection préalable à leur engagement dans le corps de ballet (sélection qui repose sur la taille, sur le poids et sur les mensurations de différentes parties du corps), le maquillage (un fond de teint recouvrant la totalité du corps), les ornements multiples, la vêtue et la posture façonnent une silhouette identique et uniforme, jusqu'à l'expression du visage par le sourire². Cette silhouette s'insère au milieu des décors. De fait, les ballets sont créés à partir des costumes et des décors.

Le corps devient ainsi un objet sophistiqué et « perfectionné », produit, démultiplié en série. La fonction qui lui est attribuée est celle d'accessoire, au sens de mise en valeur de son ornementation, dans un processus d'inversion : il n'est plus qu'un support de présentation de ce qui le pare.

Une telle mise en scène peut donc être interprétée comme la maîtrise de l'homme sur la matière et sur la nature, par sa reproduction, et comme une manifestation de dépense ostentatoire et de profusion. Autant de valeurs liées historiquement à l'industrialisation qui a marqué l'émergence de la revue, dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle.

Toutefois, l'analyse n'est à ce stade pas encore aboutie. Cette prodigalité en effet se caractérise par un agencement élaboré. Par le recours à divers procédés tels que la synchronie et la symétrie des mouvements et des déplacements, les entrées et les sorties, les miroirs, les escaliers, la disposition en lignes et en figures géométriques, ainsi que les défilés et les parades, la mise en scène équivaut à une mise en ordre. L'ordonnement des corps en mouvement est fondé sur une logique spécifique, qui exprime la hiérarchie structurant le corps de ballet.

L'ordre hiérarchique: espace et temps scéniques

Sur scène, la répartition spatiale marque des distinctions entre danseuses. Certaines évoluent sur le devant de la scène, d'autres dans la « ligne » qu'elles forment face au public, en arrière-plan ; certaines se tiennent sur les côtés du grand escalier tandis que d'autres entourent la meneuse, danseuse vedette, qui descend lentement en chantant.

Les statuts qui composent le corps de ballet correspondent davantage à des distinctions de rôle et de rémunération qu'à des grades formalisés. La promotion est d'ailleurs un phénomène

² Une danseuse racontait d'ailleurs la « grève du sourire » à laquelle elle avait participé pour obtenir que les matinées soient payées au même titre que les représentations du soir.

informel, dépendant souvent du maître de ballet et du régisseur. Néanmoins, ces différents statuts sont clairement différenciés par les acteurs concernés : mannequin, ou simple *girl*, swing ou tournante ou remplaçante, soliste ou semi-vedette, capitaine, vedette ou meneuse ou principale. Une soliste peut ainsi parler de « [son] petit carré à elle et de [ses] deux minutes de solo ».

La répartition spatiale des coulisses reflète la même logique hiérarchique³, par rapport à la scène : aux Folies-Bergère, tandis que l'atelier des habilleuses et des couturières est situé au troisième étage, dans les combles, et celui des machinistes au sous-sol, le bureau du directeur artistique est au niveau de la scène. A ce même niveau se trouvent la loge de la meneuse et les cintres où sont entreposées les précieuses crinolines et parures en plume volumineuses, alors que la loge collective des solistes est au premier étage, et celle des autres danseuses au deuxième.

Les statuts qui distinguent les membres du corps de ballet sont d'autant plus importants qu'ils constituent, comme dans d'autres corps professionnels, les étapes graduées d'une trajectoire professionnelle ascensionnelle. Le modèle de la simple *girl* devenue meneuse, telles Joséphine Baker et Mistinguett dans les années 1930 et 1950, reste opératoire.

Aux Folies-Bergère, une danseuse pouvait d'ailleurs effectuer un tel parcours au sein de la « maison ». A la différence des autres établissements en effet, des contrats longs (jusqu'aux 39 ans de la danseuse) avaient été instaurés suite à une forte syndicalisation des employés. Exercer « de jeune fille vierge à grand-mère », selon la formule d'une danseuse, était une situation rendue possible par la politique d'embauche de la directrice de l'établissement qui revendiquait comme une garantie d'authenticité d'engager prioritairement des Françaises pour ce spectacle « typiquement parisien ».

L'encadrement du corps de ballet

Dans les music-halls, l'encadrement du corps de ballet est double : d'une part les couturières et les habilleuses veillent à l'apparence, dans un rôle « maternant », et d'autre part la capitaine, le régisseur, le maître de ballet et le directeur artistique veillent aux comportements et surveillent les agissements, le directeur artistique faisant figure de « paterfamilias ». Nous avons mentionné le caractère informel des modalités de promotion professionnelle. Un exemple est celui du directeur du Crazy Horse qui versait une partie des cachets de ses employées sur un Plan d'Epargne Logement qu'il avait ouvert à chacune. Aux Folies-Bergère

³ L'affiche publicitaire est l'objet d'enjeux équivalents : graphie, taille, position des noms...

un même directeur artistique, couturier et chorégraphe ayant exercé pendant plus de quarante ans, de l'après-guerre aux années 1990, organisait des sorties pour les danseuses les jours de relâche.

Un règlement intérieur complète les stipulations plus spécifiques des contrats (port obligatoire de faux-cils fournis par la « maison », obligation de remplacer en cas de besoin une autre danseuse...). Les fautes professionnelles lors de la représentation (parler, « marquer » c'est-à-dire rompre la synchronie de l'ensemble), et les retards ou les absences non justifiées aux répétitions entraînent avertissements, blâmes, mises à pied et notification de ces sanctions sur le tableau qui figure à l'entrée de service.

Du fait de la précarité de leurs contrats (pour seulement un soir parfois, non renouvelables plus de deux fois), de leur faible mobilisation collective et des conditions propres au marché du travail (des offres plus faibles que les demandes), la résistance des danseuses à ce type de fonctionnement reste rare.

Sur scène comme dans l'organisation interne des établissements, la danseuse est avant tout membre d'un groupe, un élément parmi d'autres, une composante anonyme. Les modalités de nomination appliquées par ces professionnels du spectacle sont collectives. Seule la meneuse est désignée par son nom ou son pseudonyme, les autres danseuses étant nommées par celui de l'établissement « les filles des Folies », ou par ceux du chorégraphe, du metteur en scène ou du directeur « les Blue Bell girls ».

Contribuant à cette forme d'anonymat, le numéro attribué au costume que partagent les remplaçantes sert aussi à les identifier. Par ailleurs, des termes à caractère militaire - « brigade, escouade, bataillon » - sont couramment utilisés.

Enfin, une nomenclature plus générique encore nous intéresse ici : « les Belles de Paris », expression utilisée dans les programmes de différents music-halls parisiens et dans la presse pour désigner les danseuses.

Altérités et identités

Sur scène, dans sa gestuelle et ses déplacements, le corps de la danseuse exprime des situations et des figures stéréotypées, des personnages emblématiques, davantage que des émotions. C'est pourquoi souvent les critiques évoquent les « images d'Epinal » de ce type de spectacle. Les figures ainsi mises en scène, relèvent des hétérostéréotypes. Autrement dit, succédant aux références coloniales du début du XXe siècle, comme l'indigène Fatou incarnée par Joséphine Baker ornée d'une ceinture en bananes, les personnages que représentent aujourd'hui les danseuses traversent les conditions sociales (de l'esclave à la

princesse) et appartiennent à un imaginaire collectif des identités nationales (perruque blonde et tresses pour les Allemandes, sari et kimono pour les Chinoises...).

Le thème dominant en est la « francité ». Ce terme recouvre des notions diverses, où se mêlent l'histoire (les références à la Révolution de 1789 sont récurrentes), les modes de vie, ou, comme l'évoquent les programmes et les supports publicitaires, « l'esprit français ». La capitale y tient une place particulièrement importante. Elle est évoquée par la mise en scène de ses monuments, et en particulier de la Tour Eiffel (concrètement dans les décors comme dans les paroles des chansons), mais aussi par certaines activités considérées comme spécifiques : la gastronomie, la haute-couture, le *french cancan*, le « french kiss ». L'incarnation de la francité se développe en particulier par la figure de la Parisienne, femme affranchie, femme du (petit) peuple (les ouvrières appelées « petites mains », les Gavroches, Poulbots et Titis parisiens), et du (beau) monde à la fois (aristocrates, bourgeoises), en particulier grâce à son ascension sociale. L'un des principes républicains emblématique, la liberté, s'illustre par le libertinage⁴.

L'exemple de la danse du cancan illustre clairement ce phénomène. Appelée aussi « le quadrille de la rue » elle est une parodie du quadrille des Lanciers devenu ensuite « quadrille de salon ». Elle emprunte à la chorégraphie des militaires (parades, défilés) et à leur musique, aux insignes des dignitaires masculins (plumes, casoar), à leur terminologie (capitaine, cavalerie, pas de charge). Dans un processus d'inversion, les attributs du sérieux et du prestige viril militaire sont ainsi transférés à des femmes « légères » qui montrent leur dessous. De plus, son spectacle, comme le carnaval, est un divertissement qui rassemble toutes les classes sociales : des Apaches et des ouvriers des faubourgs aux bourgeois et aux aristocrates en quête d'exotisme, venus là pour « s'encanailler » à leur contact et à celui des artistes. Toutefois, comme dans d'autres types de spectacles⁵, le public est réparti dans les lieux de façon ordonnée : bourgeois et aristocrates dans les loges ou aux tables du premier rang, ouvriers au « paradis » ou debout dans les derniers rangs.

Cette situation équivaut ainsi à une mise en abîme du public qui se voit représenté sur scène, les touristes étrangers, socialement et nationalement différenciés, sont réunis en cette occasion dans une ville elle-même mise en scène comme cosmopole.

La menace de la fermeture de ce type d'établissement et de la disparition de ce type de spectacle est récurrente dans le milieu des professionnels et dans les médias. Elle est souvent le

⁴ Cf Corbin (1978) sur les liens entre prostitution et artistes de cabaret et de café-concert de la fin du 19^{ème} siècle, et Valentin (2000) pour les ballerines.

⁵ Cf Bromberger (1995) sur les stades de football et Saumade (1994) sur les arènes de la corrida.

moyen pour exprimer la nostalgie d'un âge d'or, celui des origines. Elle est également l'occasion d'inscrire la revue et les établissements de music-hall au rang de patrimoine et de lieux de mémoire collective⁶.

Tout en symbolisant la fête, la « folie » et la démesure, la revue manifeste sinon un ordre social, du moins une vision du monde, d'un monde ordonné. Elle réaffirme en effet les frontières et les distinctions entre corps triviaux et corps parfaits, entre hommes et femmes⁷, entre les différents statuts sociaux et entre les identités nationales.

Références bibliographiques

- Barthes Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil
Bromberger Christian, 1995, *Le match de football, Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme
Cheyronnaud Jacques, 1987, « A la scène comme au sanctuaire, le music-hall et la grand-messe », *Ethnologie française*, n° 1, janvier-mars
Corbin Alain, 1978, *Les filles de noces, misère sexuelle et prostitution aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles*, Paris, Aubier-Montaigne
Eco Umberto, 1988, *Pastiches et postiches*, Paris, Messidor
Fourmaux Francine, 2001, « Les Filles des Folies, ethnologie d'un music-hall parisien : usages du corps dans un espace de prodigalité », thèse de doctorat, sous la direction de Georges Augustins, Université Paris 10 Nanterre, Département ethnologie et sociologie comparative
Fourmaux Francine, 2005, « Folies-Bergère : les deux dernières revues », *Ethnologie française*, XXXV, n° 4, pp. 617-626.
Rivière Georges-Henri, 1930, « Religion et Folies-Bergère », *Documents* n° 4, réédité dans *L'Homme*, 1985, n° 96, octobre-décembre, introduction de Michel Leiris, pp. 137-140.
Saumade Frédéric, 1994, *Des sauvages en Occident, les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme
Valentin Virginie, 2000, « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain* n° 35, pp. 95-108.

Résumé : Alors que la danse n'était considérée dans ma thèse que dans le cadre de la mise en scène, elle devient dans cette contribution un élément central, à partir duquel s'articulent et prennent sens les caractéristiques de la revue de music-hall : place et rôle des danseuses, usages du corps, mise en œuvre de la dépense et de la prodigalité.

Observing dance in parisian music-halls means looking at dancer's place and part, body uses, hierarchical order and show of expense and prodigality.

⁶ En 1993, le metteur en scène Alfredo Arias a monté une nouvelle revue aux Folies-Bergère, après la fermeture de l'établissement pendant une année. Il a été présenté alors dans les médias comme « *le sauveur de nos Folies, le sauveur des petites femmes de Paris* ». Cf. Fourmaux Francine, 2005, « Folies-Bergère : les deux dernières revues », *Ethnologie française*, n° 4, XXXV, pp. 617-626.

⁷ La question des rapports de genre nécessiterait un développement qui ne peut prendre place ici.

Supprimé : Les

Supprimé : ,

Supprimé : processus d'inversion et fin d'un genre

Supprimé : à paraître