



**Marges**

Revue d'art contemporain

07 | 2008

Vies d'artistes

---

## Vie de spectacles, vies en spectacle : les danseuses de revue

*Life of Shows, Lives Shown: the Revue Dancers*

**Francine Fourmaux**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/597>

DOI : 10.4000/marges.597

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2008

Pagination : 26-41

ISBN : 978-2-84292-251-1

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Francine Fourmaux, « Vie de spectacles, vies en spectacle : les danseuses de revue », *Marges* [En ligne], 07 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/597> ; DOI : 10.4000/marges.597

---

# Vie de spectacles, vies en spectacle: les danseuses de revue

<sup>1</sup> Francine Fourmaux, *Les Filles des Folies. Ethnologie d'un music-hall parisien : usages du corps dans un espace de prodigalités*, Thèse pour le doctorat en ethnologie, Université Paris 10 Nanterre, 2001.

<sup>2</sup> Lova Moor, *Ma vie mise à nu. La star du Crazy Horse raconte...*, Paris, J'ai lu, 1988; Line Renaud, *Les Brumes d'où je viens...*, Paris, J'ai lu, 1989.

<sup>3</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps » dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1935, p. 365-386. Gregory Bateson, *La Cérémonie du naven* (1936), Paris, Minuit, 1971. Roger Bastide, *Le Candomblé de Bahia*, La Haye, Mouton, 1958.

Les vies d'artistes considérées ici sont celles de danseuses de revue. En restituant leur quotidien et leurs trajectoires professionnelles, il s'agit de contribuer à une réflexion sur les articulations entre parcours et production artistique, entre singularité et représentativité, entre individus et société(s).

Une enquête ethnographique<sup>1</sup> dans plusieurs établissements parisiens – Folies-Bergère, Lido, Moulin Rouge, Paradis Latin – durant les années 1990 a permis de recueillir des discours et des observations auprès de danseuses qui exercent dans ces lieux. L'analyse porte également sur les biographies et autobiographies, mémoires et témoignages<sup>2</sup> de professionnels du music-hall.

Les travaux consacrés à la danse en ethnologie<sup>3</sup> traitent principalement des cérémonies rituelles; l'anthropologie de la danse est encore une discipline en émergence<sup>4</sup>. Outre l'expression identitaire et culturelle, l'objet de ces études, comme de celles des sociologues<sup>5</sup>, est la transmission, l'apprentissage des techniques, l'incorporation et la socialisation. La question des vies d'artistes est abordée ici à partir de ces deux axes problématiques, en articulation avec la dimension temporelle. Le corps est analysé non seulement comme un instrument mais comme le produit de l'activité artistique, inscrit dans une temporalité. L'hypothèse méthodologique est que l'examen à rebours des vies des danseuses de revue

induit en effet un décalage qui favorise la prise de distance vis-à-vis de l'illusion biographique. C'est donc d'abord la fin de cette activité qui sera examinée, puis le début, et ensuite la période de vie où elle se déroule.

## Ascension : le haut de l'affiche

L'analyse des biographies de danseuses célèbres du music-hall, telles Mistinguett<sup>6</sup> ou Joséphine Baker<sup>7</sup>, contribue à la réflexion engagée par Edgar Morin<sup>8</sup> sur le statut de l'artiste, et plus précisément sur celui de la star. La plupart de ces biographies concernent en effet les meneuses, c'est-à-dire celles qui évoluent au centre de la scène, qui portent les plus volumineuses parures en plume et un costume différent des autres danseuses. Leur nom figure sur l'affiche du spectacle et sur le programme. Elles disposent d'une loge personnelle, à proximité du plateau, et d'une habilleuse attitrée. Elles ont gravi les échelons statutaires qui structurent le corps de ballet : danseuse de ligne ou *girl* ou mannequin, puis doublure ou remplaçante (qui connaît les enchaînements d'une collègue), puis *swing* ou tournante (qui peut remplacer n'importe quelle collègue), puis soliste ou semi-vedette (par exemple cancaneuse, ou spécialiste de portés...), et enfin meneuse, principale ou vedette. À la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècle, leur notoriété était telle que le public venait spécialement pour les voir. Aujourd'hui ce n'est plus le cas. La renommée des établissements les place au rang de lieux emblématiques d'une mémoire locale populaire. Y passer une soirée est une étape obligée lors d'une visite dans la capitale pour les touristes étrangers et provinciaux. La meneuse n'est pas l'attraction principale<sup>9</sup>.

Certaines de ces biographies dessinent une courbe montante. Elles sont construites sur le modèle de la composition d'une revue, chaque chapitre correspondant aux différents moments du spectacle : prologue, entrée en scène, première partie, entracte, deuxième partie, final. Le final ressemblant à une apothéose, la construction en crescendo est alors à l'image de l'ascension professionnelle et sociale<sup>10</sup>. Issue d'un milieu « modeste », la danseuse est devenue une femme d'affaires ; elle dirige elle-même une compagnie ou un établissement voire plusieurs. Son ascension sociale peut aussi se situer sur un plan moral, grâce au mariage et à la pratique d'activités caritatives. La vedette se retire à la campagne et se consacre aux enfants orphelins, aux animaux ou aux personnes âgées (comme Joséphine Baker et avant elle Liane Pougy, Cléo de Mérode, Caroline Otéro ou encore Nana, l'héroïne du roman d'Emile Zola.). Il s'agit

Michel Leiris,  
*La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958), Paris, Le Sycamore, 1980.

<sup>4</sup> Revue *Terrain* n° 35 « Danser », Editions du patrimoine, Ministère de la Culture et de la Communication, Centre des Monuments nationaux, 2000.  
Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Paris, Centre national de la danse, 2005.

<sup>5</sup> Sylvia Faure, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », dans *Sociologie et sociétés*, 2003, vol. XXXV, 2, p. 213-231.  
Sylvia Faure, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, PUL, 2003.  
Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La dispute, 2000.  
Pierre-Emmanuel Sorignet, *Le Métier de danseur contemporain*, Thèse pour le doctorat de sciences sociales, Paris, EHESS, 2001.

<sup>6</sup> Martin Pénet, *Mistinguett, la reine du music-hall*, Paris, éd. du rocher, 1995.

<sup>7</sup> Rose Phyllis, *Joséphine Baker, une américaine à Paris*, Paris, Fayard, 1990.

<sup>8</sup> Edgar Morin, *Les Stars* (1957), Paris, Seuil, 1972.

<sup>9</sup> Comme naguère pour le cirque (*Développement culturel, Département études et prospectives*, n° 100, 1993), la fréquentation des music-halls est surtout générique ; elle est aussi touristique et patrimoniale.

<sup>10</sup> voir Lova Moor, Line Renaud : *op. cit.*

<sup>11</sup> Les chanteuses et danseuses des cafés-concerts de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> étaient appelées « demi-mondaines » : « Les termes "demi-monde" et "demi-mondaine" désignaient à l'origine des femmes devenues libres (veuves, séparées, étrangères) mais marginales et dont on connaît mal le statut matrimonial ; bref un milieu séparé du monde des épouses honnêtes par le scandale, des courtisanes par l'argent, et composé de femmes qui se donnent à qui leur plaît mais qui ne se vendent pas. » (Alain Corbin, *Les Filles de nocés. Misère sexuelle et prostitution aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, p. 190). Il cite Alexandre Dumas fils, *Théâtre complet*, t. 1.

<sup>12</sup> Cette forme de désignation concerne aussi les danseuses professionnelles du classique, à l'Opéra notamment

là d'une image récurrente de l'artiste de music-hall du 19<sup>e</sup> siècle, la « demi-mondaine<sup>11</sup> », sur le modèle des courtisanes du 17<sup>e</sup> siècle qui entraient au couvent après une vie de salons et de libertinage. Aujourd'hui, émissions et reportages consacrés aux danseuses de revue soulignent encore que le rêve de chacune d'entre elles est d'être mère. Les journalistes leur posent en effet systématiquement la même question sur leur situation matrimoniale, leur quête d'un mari et leur désir de fonder une famille. La réponse qu'ils obtiennent est généralement affirmative même si, lors de nos entretiens, les danseuses émettaient souvent une réserve à cette affirmation et plaçaient leur carrière artistique comme une priorité. L'évocation de noces dans certains tableaux d'anciennes revues, et l'image de la jeune femme en quête d'un mari dans les chansons des revues actuelles illustrent ce trait : « Je cherche un homme, dieu de l'amour et du pétro-dollar... » chantait la meneuse aux Folies-Bergère. Et dans le tableau de *La Leçon de cancan*, les spectateurs qui avaient été invités sur scène, et s'étaient vu attribuer une partenaire, devaient lui déclarer leur flamme en répétant la formule : « Mademoiselle je vous aime, et je vous donne mon carnet de chèques ». De fait, sur le tableau de service à l'entrée des artistes, toutes les danseuses sont inscrites sous le titre « mademoiselle », quels que soient leur âge et leur situation matrimoniale<sup>12</sup>. Enfin, lors des mariages ou des communions, cérémonies qui marquent l'accès à la sexualité, il arrive qu'un cancan soit exécuté par des parents travestis ou qu'une troupe de music-hall soit invitée.

Dans une grande part de ces biographies toutefois, une courbe descendante succède à l'apothéose. Le final est alors une déchéance. La vie de la danseuse s'achève dans l'échec, la solitude, la pauvreté. Ainsi *La Goulue*, peinte par Toulouse-Lautrec notamment : de simple lavandière, elle devient une cancanneuse célèbre et riche, se produit finalement dans les cirques et les foires comme dompteuse de fauves, alcoolique, corpulente et pauvre. La vie de la danseuse Polaire, amie de l'écrivain Colette peut être décrite sur le même schéma : « Après avoir connu le luxe d'un hôtel particulier, d'une villa dans le midi, misé des sommes folles au baccara, Polaire finit misérablement ses jours à l'hôpital Beaujour<sup>13</sup> ». Une ancienne meneuse reprend à son compte cette forme de parcours : « Après avoir été vedette aux Folies-Bergère, avec une loge à moi et une habilleuse personnelle, se retrouver serveuse dans la boîte de jazz d'un copain... c'est très dur ! ».

Ces exemples n'illustrent-ils pas l'idée commune que l'ascension sociale artistique est un mythe et que les artistes doivent rester « maudits » ? « Le comédien, l'actrice, appartient, pour le



À gauche  
*Joséphine Baker est  
aux Folies Bergère.*

À droite  
*Mistinguett, affiche.*

(Virginie Valentin, « L'acte blanc ou le passage impossible », *Terrain* 35, septembre 2000, p. 95-108), comme les prostitués dans les maisons closes du début du 20<sup>e</sup> siècle, cf. à ce sujet Corbin, *op. cit.*

<sup>13</sup> Alan Hardel, *Strass*, Paris, éd. J.-C. Simoën, 1977, p. 60.

<sup>14</sup> Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, p. 163.

<sup>15</sup> Sabine Chalvon-Demersay et Dominique Pasquier, *Drôles de stars, la télévision des animateurs*, Paris, Aubier, 1990, p. 63.

<sup>16</sup> La thèse du corps sacrifié est également développée à propos des artistes de cirque : cf. Philippe Goudard, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », dans Emmanuel Wallon (sld.) *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud, 2002, p. 23-33.

<sup>17</sup> Cette situation s'observe aussi à l'Opéra, où le droit à la retraite pour les machinistes est à 55 ans, pour les danseuses à 40 ans et pour les danseurs à 45 ans, leur salaire étant maintenu pendant un an pour qu'ils se recyclent. Certains changent d'orientation, d'autres tentent

bourgeois, à l'univers quelque peu inquiétant des lieux où l'on s'amuse, qu'il faut fréquenter durant la jeunesse et oublier ensuite, monde de la "vie de bohème", des distractions faciles, de la volupté et de l'insouciance<sup>14</sup> ». En montrant que la figure de l'animateur d'émissions télévisées est indissociable d'une structure familiale, Sabine Chalvon-Demersay et Dominique Pasquier ont souligné combien elle s'oppose à l'image des stars qui « réaffirment par leurs destins sacrifiés l'impitoyable loi qui conduit de la transgression au malheur<sup>15</sup> ». Une des réponses apportées à cette « malédiction » par les danseuses réside dans la valorisation du travail, de l'effort et de la souffrance. Plutôt que le destin, c'est le corps qui est alors sacrifié<sup>16</sup>.

## Reconversion : rester artiste ?

Vers trente-cinq ans une danseuse de revue ne peut plus « faire de la scène », parfois avant : « la retraite est à vingt-cinq ans pour toute danseuse au Lido » (selon un régisseur). Elle doit alors se reconvertir. Elle peut devenir habilleuse, ouvreuse, professeur de danse, maîtresse de ballet (rédépétrice), ou encore chorégraphe, dans l'ordre croissant vers les fonctions les plus honorifiques<sup>17</sup>.

« Ça arrive beaucoup que les habilleuses soient d'anciennes danseuses. La chef costumière est une ancienne danseuse. La petite habilleuse qui s'occupe de la vedette est une ancienne danseuse étrangère. On a eu un danseur aux Folies qui a fait toutes les places, aussi bien veilleur de nuit qu'habilleur ou portier. Vous savez quand on a mis les pieds dans le théâtre, on préfère faire un petit métier dedans : ça ne change pas les habitudes et puis on est toujours avec les artistes. Moi je ne peux pas travailler dans un bureau ou derrière une caisse, parce que quand on a été élevé avec les artistes sur scène... À la limite, on sait qu'on a fait notre temps, je ne dis pas qu'on est pleinement satisfait mais on ne crache pas sur le fait d'être habilleuse après. Si j'avais la paye de danseuse en tant qu'ouvreuse... Je suis très bien en tant qu'ouvreuse mais forcément j'étais encore mieux sur scène. » (Odette, ouvreuse). Odette avait quarante-et-un ans en septembre 1993, quand elle a cessé d'être danseuse. Elle vit sa reconversion non seulement comme la fin de sa carrière d'artiste mais aussi comme la fin de son existence sociale. Elle a grossi, ses enfants sont adultes, elle est grand-mère, et considère que l'avenir ne lui promet plus rien : « C'est quand même dur de devoir à quarante ans, chercher du travail, essayer des petits boulots pour gagner ma vie, alors que les autres cherchent des petits boulots dans leur jeunesse et sont installés à

quarante ans » dit-elle. Cette inversion des parcours et des rythmes de vie – travailler la nuit, quand les autres s’amusent ou se reposent – lui semblait jusqu’alors valorisante : « quand on est une petite fille et qu’on devient danseuse on se sent élue par rapport aux communes des mortelles ». À présent, cela lui pèse.

Les danseuses opposent leur art au théâtre, à la chanson et au cinéma où il est possible de commencer une carrière plus tardivement et de la poursuivre plus longuement : « Dans la danse c’est pas comme au théâtre où on peut être sur la scène à 70 ans, ou comme au cinéma, où un film peut révéler un acteur dans sa maturité. » (Florence). Les trajectoires des athlètes dessinent une rupture semblable lorsque le vieillissement, en modifiant le corps, rend difficile son usage. Pour le boxeur, la formation est « un complexe diffus de postures et de gestes qui n’existe qu’en actes et dans la trace que ces actes laissent dans et sur les corps, ce qui explique en grande partie la tragédie de la reconversion en fin de carrière : le capital spécifique qu’il détient est entièrement incorporé et, une fois usé, sans valeur dans un autre champ<sup>18</sup> ». Performance et apparence composent une double contrainte pour la danseuse de revue et rendent d’autant plus difficile l’utilisation de ce capital. Des accidents ponctuels et l’usure occasionnée par une sollicitation continue fragilisent le corps ; les hanches, le dos et les genoux étant les points les plus sensibles et les plus touchés. D’où l’importance d’anticiper sa sortie. Certaines préparent leur reconversion future et « retournent à l’école, ou à l’université », pour suivre une formation qu’elles n’ont pu acquérir dans leur enfance : les langues, le droit et l’économie. Travailler en soirée leur permet d’exercer d’autres activités diurnes. La plupart des danseuses que j’ai rencontrées étaient investies dans d’autres projets artistiques, à la télévision, en collaboration avec des compagnies indépendantes – jazz ou autre. Elles continuaient par ailleurs à se former dans différentes disciplines chorégraphiques – danse africaine, orientale, en chant, théâtre, acrobatie, etc. Une façon d’entretenir des savoirs incorporés, des acquis à reconquérir sans cesse. « Même si on travaille le soir une chorégraphie bien particulière, ou si on travaille dans différents spectacles, il faut un entraînement régulier pour prévoir, anticiper un autre contrat où on vous demandera d’autres choses... Il faut entretenir sa technique, ses pointes, tout ça. Vu que j’ai bifurqué, je ne travaille plus les pointes. Si je savais à l’avance que j’allais décrocher un contrat où j’allais faire des pointes, il faudrait que je bosse avant, même si on a fait ça tout petite. » (Agnès, meneuse).

de continuer ailleurs, d’autres se consacrent à l’enseignement, et parmi eux certains restent au Palais Garnier comme maîtres de ballet ou professeurs. Cf. à ce sujet, Michel Sarrazin, *Opéra de Paris, les mystères de la cathédrale de l’éphémère*, Paris, éd. Alain Moreau, 1988.

<sup>18</sup> Loïc Wacquant, « Corps et âme. Notes ethnographiques sur un apprenti boxeur », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 80, 2000. p. 33-67.

<sup>19</sup> La mise en scène a pour objectif et résultat de créer un trouble, une illusion optique de profusion et de foisonnement. Au début du 19<sup>e</sup> siècle, des attractions présentait des sœurs jumelles. Puis lorsque les premières *girls* apparaissent, une amplification s'opère progressivement, de cinq en 1890 et jusqu'à soixante-seize en 1918 au Casino de Paris (Martin Pénet, *op. cit.*, p. 52), et encore quarante *girls* en 1966 à l'Alhambra (André Sallée et Pierre Chauveau, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p. 27). Cette mise en scène de l'altérité et de l'identité, ambiguë et simultanée, exprimant l'unité et la diversité à la fois, peut être envisagée dans la perspective de la fascination et des croyances liées à la gémellité que l'on retrouve dans de nombreuses cultures.

Certes la meneuse ou la soliste de trente-cinq ans ont plus de chances que la simple danseuse du même âge de trouver un emploi susceptible de l'intéresser, mais dans bien des cas elle doit se reconverter dans un autre domaine professionnel. Si elle n'a pas préparé sa reconversion durant sa carrière artistique en suivant une formation complémentaire, son manque de qualification et d'expérience autre, la conduit bien souvent à un déclassement – économique.

Avoir été danseuse de music-hall peut de fait constituer une étiquette défavorable et réductrice : « Les professionnels du spectacle pensent que les danseuses de music-hall ne savent faire que du music-hall, c'est-à-dire un peu de tous les genres mais superficiellement » (Agnès, meneuse). Aussi certaines préfèrent-elles taire leur passé de danseuse de revue. Le statut du music-hall dans le contexte culturel ne favorise pas la reconversion artistique. Genre « mineur » considéré comme un divertissement « léger », le spectacle de music-hall est entaché notamment par l'image négative des cars de touristes qui composent en majorité son public. L'hétérogénéité artistique des spectacles de revue contribuent aussi à cette image négative de la profession. De plus, la revue, qui relève principalement du modern-jazz, bénéficie d'une reconnaissance moindre que le classique et le contemporain dans le monde de la danse. Cette situation trouve un écho dans la place et le rôle de l'interprète au sein des revues, caractérisés par la désingularisation et la désindividualisation.

## Portraits de groupe : être artistes ?

Les tableaux et les ballets donnent à voir des corps identiques, dans la forme, les mensurations, le maquillage, dans le costume qui s'apparente à un uniforme, dans les mouvements et les déplacements. Toutes les danseuses affirment que leurs proches ne les reconnaissent pas lorsqu'elles sont sur scène. Même après plusieurs mois de présence assidue dans les coulisses et dans la salle, il m'était difficile de les identifier. Le spectacle présente un corps unique démultiplié<sup>19</sup>. Un comportement passible de sanctions est de « marquer », c'est-à-dire se distinguer des autres en exécutant des mouvements décalés ou inaboutis. L'usage d'un escalier et d'un grand miroir est aussi un moyen scénique pour donner l'illusion d'une grande profondeur de champ et d'un grand nombre de participants (incluant les spectateurs qui peuvent voir leur propre reflet). Un critique commente : « Par leur alignement au cordeau, leurs trémoussements anguleux, leurs mouvements



précis et saccadés, ces amusantes poupées aux jupes mousseuses et aux chapeaux extravagants sont d'une précision mécanique et impersonnelle, pour ne pas dire anonyme<sup>20</sup>. ».

Chaque soir, par le maquillage, la parure et la gesture, le corps est quotidiennement métamorphosé. Cette métamorphose se superpose au modelage du corps façonné par l'apprentissage et la pratique de la danse.

Comment alors se distinguer, puisque chacune est rendue identique aux autres et méconnaissable? Les danseuses mettent en œuvre différents procédés, d'ordre symbolique ou pratique, pour remédier au phénomène de dissolution et d'effacement dont elles souffrent parfois dans l'exercice de leur art.

Par des ornements discrètes – une fleur, un ruban –, elles opèrent des tentatives de personnalisation et d'appropriation des costumes. Je m'étais demandé pourquoi, alors que le spectateur ne les voit pas, certains costumes et décors sont réalisés avec force détails, des broderies, des pierreries, des peintures dont on souligne l'existence avec insistance. C'est en regard du phénomène d'uniformisation que s'éclairent leur enjeu pour les danseuses (pour les machinistes et les couturières, il s'agirait peut-être d'une quête de reconnaissance et de valorisation du travail accompli « dans l'ombre » des coulisses). Ces détails sont un moyen pour se distinguer entre soi. Ils ne concernent pas directement le public mais prennent sens dans les stratégies de différenciation au sein du groupe.

L'espace et le temps scéniques sont également des enjeux d'appropriation : « Chacune a son petit carré, sa place », « Il arrive qu'au montage vous n'avez aucun tableau à vous, les chorégraphes ont leurs têtes, alors la capitaine rétablit l'équilibre de façon à ce que la treizième ait son nombre de tableaux comme les autres. » (Odette). Une des sanctions que peuvent appliquer capitaine et maîtresse de ballet est d'ailleurs d'exclure momentanément une danseuse d'un tableau.

Les commentaires qui accompagnent l'examen des photographies lors des entretiens établissent la condition physique, la technique, l'âge, la place et l'évolution dans la structure hiérarchique du corps de ballet comme autant de critères permettant de fonder des jugements, des classements, des comparaisons entre danseuses. « Il y avait de la rivalité et de la compétition pour tout : les rôles, les cachets, dire quelque chose, chanter, arriver en premier, en dernier, repartir en premier, en dernier. » (Agnès).

La création d'une revue relève exclusivement des directeurs artistiques et des chorégraphes, eux-mêmes sous la domination des

couturiers. Les danseuses « découvrent » (Odette), leurs costumes, les musiques, la composition et l'enchaînement des ballets à la fin du montage, quelques jours avant la générale. C'est au moyen de microphones et de haut-parleurs installés dans les loges que leurs supérieurs hiérarchiques – chorégraphe, metteur en scène, régisseur ou capitaine, des hommes généralement – leur indiquent ce qu'elles doivent porter et comment : « Vous mettez les gants blancs avec les bottes blanches ».

Peut-être plus qu'à la danse classique, le music-hall s'oppose au contemporain qui ne se fonde pas sur une hiérarchie et une distinction entre soliste et corps de ballet, qui ne valorise pas un moule corporel mais au contraire la diversité, et surtout qui laisse une plus grande place à l'expression individuelle de l'interprète : « ça se fait pas trop dans le music-hall mais quand même lors des créations de spectacle il m'est arrivé qu'on me donne telle place parce que je dégageais quelque chose de particulier. Je n'ai jamais eu des rôles de fille très pulpeuse, très sexy, non ; c'était plutôt au contraire, des rôles de *show-girl*, un peu lointaine. Mais ça vient de ma formation de danseuse contemporaine en fait. Je porte mieux la plume... Je peux danser avec des plumes mais je ne peux pas faire un ballet très très dur en jazz. Chaque fois que j'ai eu des rôles de loubarde, c'était très difficile, je le faisais, mais c'était un gros effort gestuel pour moi. Par contre je peux danser très rapide, des ballets de jazz très rapides. » (Sophie, *swing*).

Dans cette configuration sociale le statut d'artiste correspond moins à l'image d'un individu singulier, auteur et créateur, qu'à celle de l'artisan qui participe, jusque dans son engagement corporel, à une œuvre collective. Alors que l'importance du nom – ou du pseudonyme – s'inscrit dans un « régime de singularité<sup>21</sup> » commun aux milieux artistiques, les procédés de dénomination contribuent à l'effacement de la danseuse de revue. Seules les meneuses, solistes et attractions ont parfois des pseudonymes personnels : « Dans la loge on avait une Dominique, je m'en souviens, mais elle se faisait appeler Sandra. » (une danseuse). Ces pseudonymes peuvent être choisis par l'individu ou imposés par le groupe, les anciens, les dirigeants ou les collègues du même âge, sous la forme d'un surnom qui devient un nom professionnel. Les danseuses « de ligne » ou *girls* quant à elles, sont le plus souvent désignées par le nom de l'établissement où elles exercent, ou par celui de la troupe dont elles font partie. *Les Bluebell Girls* du Lido, par exemple, portent le pseudonyme de la fondatrice de la troupe. La griffe du chorégraphe ou du maître de ballet réaffirme le poids de la relation entre maître et disciple (qui réactualise le mythe de Pygmalion et

Galatée). Les danseuses sont même parfois désignées par les habilleuses et les couturières au moyen du numéro du costume qu'elles portent habituellement, qui leur a été attribué lors du montage ou lors de leur intégration à la troupe<sup>22</sup>.

Comme la transformation opérée sur le corps, la transformation – voire la disparition – du nom pose la question de la personne, puisque chaque individu n'est qu'une des composantes – en fait anonyme – d'un groupe. La danseuse change ainsi à la fois son apparence physique, son visage, sa gestuelle et son nom.

L'examen des différentes modalités d'intégration au corps de ballet des music-halls et des trajectoires des danseuses permet de reconstituer les processus qui fondent cette situation.

## L'entrée dans le métier : devenir artiste ?

Quelques extraits de récits de vie illustrent les diverses modalités d'accès à la danse et à la revue. « Mes premiers cours de danse étaient des cours gratuits à la Mairie, puis Mogador une saison, puis le Châtelet, par une audition. On n'est pas du tout une famille d'artistes chez nous et moi je m'ennuyais énormément. J'avais le sang qui s'épaississait, je restais en dessous des chaises, en dessous des tables, dans les petits coins. Ma mère a été voir le médecin. Il a dit : "Il faut une activité pour cette gamine parce qu'elle s'enquiquine, elle est passive, il faut qu'elle s'extériorise en faisant un sport assez fatigant". Donc on m'a mise dans les cours de danse. [...] Les gens qui étaient autour de moi disaient : "Ah ! C'est une danseuse ! et trouvaient que c'était magique d'avoir une enfant danseuse. Pour les parents, c'est certainement une grande fierté mais pour un enfant, c'est différent. On sait qu'on est privilégiée mais ça coûte très cher d'être une enfant privilégiée. Je n'ai pratiquement pas eu de vie familiale, pas eu d'enfance. » (Odette, 41 ans, danseuse de ligne puis ouvreuse).

« J'ai commencé le classique à six ans. Après l'école, le soir, j'allais au cours de danse. Mes premiers contrats, j'avais à peine quinze ans. Ma mère était chanteuse lyrique, elle faisait de l'opéra et de l'opérette. Moi à 14 ans j'ai dit : "Je veux arrêter l'école". J'ai arrêté, chose que je regrette un petit peu parce que j'ai beaucoup de lacunes. À part mon métier, je suis ignorante mais je voulais absolument travailler. Au début, ma mère m'a aidée : c'est elle qui m'a donné des adresses. Et puis après, je me débrouillais toute seule, je faisais des auditions à droite à gauche. » (Agnès, 32 ans, meneuse, attraction avec un numéro d'acrobatie aérienne à la corde lisse, chanteuse).

<sup>22</sup> Il en est de même au sein des troupes de majorettes :

« Chaque jeune fille porte un numéro qui lui est attribué dès qu'elle entre dans la troupe, et que l'on a inscrit sur chaque accessoire ou pièce de vêtement lui appartenant. »

(Sébastien Darbon, *Des jeunes filles toutes simples, ethnographie d'une troupe de majorettes en France*, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1995, p. 89).

Si les trois fonctions du nom déagées par Claude Lévi-Strauss (cf. Claude Lévi-Strauss (sld), *L'Identité* (1977), Paris, PUF, 1987) sont l'identification, la signification et le classement, pour le pseudonyme des artistes, on distingue à la fois l'intégration, la différenciation, la trace et l'objectivation.

« J'ai pris mes premiers cours de danse parce que ma mère aurait voulu faire ça. Le piano et le patin à glace m'auraient intéressés aussi. J'ai commencé par la danse classique, je voulais être danseuse classique. Et puis bon, ça ne marchait pas très bien et j'étais déjà trop grande par rapport aux garçons. Donc ensuite, j'ai eu la possibilité de travailler dans des petits théâtres. Enfin petits... j'exagère, dans des théâtres de province. Mais il n'y avait pas beaucoup de possibilités de danser: il y avait un spectacle de danse par an, deux opéras et quatre opérettes. Comme mon envie c'était vraiment de danser tous les soirs, j'ai commencé à passer des auditions puis à travailler au Châtelet. Et je me suis dit: "C'est quand même sympa de danser tous les soirs... je vais quand même essayer au Casino de Paris". Pour moi, devenir danseuse de music-hall avec toutes ces plumes, c'était vraiment spécial car j'étais danseuse classique. Puis quand j'ai été voir le spectacle, ça m'a plu, donc j'ai passé l'audition et j'ai été prise. » (Lola, 35 ans, maîtresse de ballet et chorégraphe).

Si certaines ont commencé par le contemporain, la plupart ont fait du classique puis de l'opérette. Le rôle des rencontres avec des danseurs venus d'horizons variés, avec des acrobates circassiens, et surtout avec des chorégraphes est important. Ces derniers jouent parfois le rôle décisif de maître et de modèle, d'enclencheur dans la carrière artistique. La rupture que représente l'abandon du classique, généralement expliquée par le hasard, la malchance – « j'ai raté la date du concours du conservatoire » – ou le physique, la taille – « j'étais trop grande » – sont autant de facteurs considérés comme extérieurs à l'individu et sur lesquels il ne peut intervenir. Le choix du music-hall apparaît alors comme une orientation par défaut, fondée notamment sur des préoccupations d'ordre économique et qui devient un ajustement stratégique puisqu'il permet, par ailleurs, de poursuivre une activité artistique: danser tous les soirs sur une scène et s'engager dans d'autres projets. La plupart en effet continuent à suivre des formations, exercent d'autres activités, dans d'autres disciplines artistiques ou culturelles: des enregistrements pour des émissions de télévision, de l'enseignement et de l'animation, des créations en contemporain ou en jazz, des opérettes, des galas et des conventions pour des événements festifs...

La spécialisation que représente la danse de revue (bien qu'elle ne soit pas une spécialisation artistique au sens strict mais plutôt une large diversité de pratiques, d'aptitudes et de genres) concerne une population non seulement hétérogène mais labile (les contrats sont généralement brefs) et plurielle par la variété de ses activités.



En haut à gauche  
*Folies Bergère*, affiche.

En haut à droite  
*Joséphine Baker*, affiche  
(détail).

En bas à gauche  
*Folies Bergère*, affiche  
de Melki, 1992.

La mobilité, la polyvalence et la diversité des parcours et des formations peuvent expliquer l'absence de regroupements professionnels associatifs ou syndicalistes chez ces danseuses : « Il n'y a pas de solidarité et d'union dans la profession. Les danseurs ne se mobilisent pas, ils ne réagissent pas, parce qu'il y a le chômage, la concurrence, parce qu'ils sont jeunes, ils bougent tout le temps, ils ne font pas ça longtemps, ils ont toujours d'autres espoirs et d'autres projets. ». (Florence, soliste et chorégraphe).

Malgré la dimension collective de cette activité artistique, l'entrée dans le métier n'apparaît donc pas comme l'intégration à une communauté. Le music-hall s'inscrit davantage comme un espace et un temps de rencontres et de passages.

## Une étape

« Ce qui fait la diversité du music-hall et l'intérêt du music-hall c'est qu'on arrive à se refilet des trucs parce qu'on vient de partout. Et si on en arrive au music-hall, c'est pas parce qu'on est spécialement déçue, c'est qu'on est capable de s'adapter au music-hall et de comprendre les autres. Ce n'est pas toujours évident lorsqu'on reste dans la même branche, les danseurs étant très intolérants les uns envers les autres. Aux Folies-Bergère, j'ai appris énormément de choses. C'est là que j'ai appris à faire des portés acrobatiques, que j'ai pu vraiment faire des progrès en jazz, et surtout en portés acrobatiques. C'est vraiment une maison où l'on peut apprendre ça. Des danseurs, qui eux-mêmes l'ont appris d'autres anciens danseurs de la maison, nous les apprennent à leur tour. ça c'est génial. Et je pense que c'est la maison au point de vue technique qui m'a le plus enrichie. Pour ce qui est du métier lui-même, la scène, la rapidité, toute la technique du spectacle, c'est au Moulin Rouge que je l'ai appris. Parce que là c'est une maison où il faut se remuer. » (une soliste).

Le music-hall est un lieu et un temps d'apprentissage et de rencontres. Il est formateur en particulier par la diversité des origines et des expériences des collègues. Les temps d'échauffement collectif quotidiens – en coulisses avant chaque représentation – constituent de précieuses occasions d'échanges de techniques et de savoirs. Mais le music-hall est aussi formateur par la diversité des disciplines abordées en scène : non pas être une spécialisation, il nécessite pluridisciplinarité et polyvalence. Le music-hall est une bonne école justement parce qu'il est un genre hétérogène : « Le music-hall, ce n'est peut-être pas de la danse super technique et tout mais, ce qui est bien, c'est qu'on a une palette énorme.

C'est-à-dire qu'on peut très bien faire de la plume, qu'un ballet de caractère russe, espagnol, ou un ballet plus moderne, ou des histoires, des personnages, C'est vraiment très ouvert. On peut faire du cancan, un charleston... On fait aussi bien du menuet que du tango en passant par les strings, les cancans, les trucs de guinguette, avec des chanteurs. » (Lola, maîtresse de ballet).

Et de fait, le music-hall est souvent considéré comme un tremplin pour d'autres métiers de la scène et du spectacle. Cette idée est encore exprimée aujourd'hui par les journalistes, critiques, biographes et nécrologues. S'il a réellement joué ce rôle jusque dans les années 1950, l'inverse se vérifie rarement. L'exemple récurrent de Cécile Sorel, qui de la Comédie Française est passée à la revue dans les années 1930, est justement « l'exception qui confirme la règle ». Se produire dans des spectacles de music-hall, genre de divertissement « léger » et mineur, pourrait être envisagé comme une déchéance pour des artistes de théâtre ou de cinéma, genres plus légitimes. D'autant que, si des artistes ont commencé par le music-hall pour ensuite se diriger vers le cinéma, c'est aussi parce qu'il leur était nécessaire d'opérer une reconversion économique dans le contexte de l'époque, le music-hall étant alors en déclin, et de nombreux établissements ayant fermé<sup>23</sup>. Néanmoins, les music-halls qui restent encore aujourd'hui constituent des lieux de rencontre et d'échange, qui favorisent la création artistique hors de leurs murs, en assurant une rémunération (une danseuse gagne en moyenne autour de 2300 euros), non négligeable dans un domaine artistique où le risque et la précarité économique prédominent<sup>24</sup>: « C'est dans le music-hall qu'on gagne le mieux sa vie. Les compagnies de jazz doivent être subventionnées et il n'y a pas beaucoup de spectacles. En contemporain n'en parlons pas. Encore que maintenant ça va mieux, mais avant c'était carrément impossible. Il y a qu'en classique qu'on y arrive encore, mais sur le nombre d'élèves qui font du classique, c'est pas possible. Tous, de n'importe quelle branche, se retrouvent dans le music-hall pour gagner leur vie. » (Sophie).

La jeune femme qui devient danseuse de music-hall effectue l'apprentissage des techniques, de gestes, l'acquisition d'un savoir, de compétences, de valeurs et de représentations du corps, de la femme, de la beauté. L'accès à la féminité qui se joue ainsi ne concerne pas seulement la scène mais s'étend aussi à la vie sociale, à commencer par la vie dans l'établissement. La danseuse doit intérioriser règles, interdits, normes et valeurs, en apprenant à reconnaître et à évaluer son rôle, ses devoirs et ses obligations, sa place dans l'organisation du groupe et dans la structure hiérarchique, dans les rapports entre générations. L'apprentissage de la danse, classique ou

<sup>23</sup> Francine Fourmaux, « Folies Bergère : les deux dernières revues », *Ethnologie française*, XXXV, 4, 2005, p. 617-626.

<sup>24</sup> Anne Chiffert et Maurice Michel, *La Reconversion des danseurs : une responsabilité collective*, Rapport au Ministère de l'emploi, du travail et de la cohésion sociale et au Ministère de la culture et de la communication, 2004 ; et « Les danseurs », *Développement culturel*, n° 142, Bulletin du Département des études et de la prospective novembre 2003.

<sup>25</sup> Sylvia Faure, *op. cit.*

<sup>26</sup> Virginie Valentin, « L'Acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain*, n° 35, 2000, p. 95-108.

<sup>27</sup> Sébastien Darbon, *op. cit.*

<sup>28</sup> Yvonne Verdier (*Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière et la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979) et Françoise Zonabend (*La Mémoire longue. Temps et histoire au village*, Paris, Jean-Michel Place, 1980) ont clairement montré l'imbrication du biologique et du symbolique dans le lien social qui unit conception du temps, âge et statut chez les femmes d'une société rurale en France au 20<sup>e</sup> siècle. Jeune fille, mère, puis grand-mère, à chacune des étapes de la vie est attribué un rôle spécifique : couturière, cuisinière, laveuse.

<sup>29</sup> À propos des fêtes de la Rosière de Nanterre, Martine Segalen, « Du village à la ville, la fête de la rosière à Nanterre » *Ethnologie française*, n° 2, 1982, p. 185-194 ; et en collaboration avec Jocelyne Chamarat, « La rosière et la "Miss" : les reines des fêtes populaires », *L'Histoire*, n° 53, 1983, p. 44-55) met en évidence dans ce rituel, le rôle

contemporaine, est un moyen d'acquérir des aptitudes telles que le courage, la volonté, voire la pugnacité<sup>25</sup>, d'acquérir une « retenue », puis une « bonne tenue<sup>26</sup> ». Il apparaît que c'est justement par son caractère temporaire et passager que le statut transitoire de ballerine, comme celui de majorette<sup>27</sup>, et comme celui de danseuse de revue, s'inscrit comme une socialisation.

Les coulisses et la scène sont les lieux de transmission des savoirs, des lieux de socialisation. Être danseuse de music-hall est une étape à la fois professionnelle, artistique et sociale. Odette, l'une des rares danseuses ayant exercé vingt-et-un ans dans le même établissement, avait conservé les feuilles du tableau de service où figuraient des événements marquants pour elle : son retour après la naissance de son premier enfant, le jour où elle reçut la médaille du travail et son dernier soir sur scène. Elle conclut : « Je suis entrée jeune fille à 18 ans aux Folies-Bergère, j'étais vierge, et j'en suis sortie grand-mère<sup>28</sup>. ». Reconvertie en habilleuse, couturière ou professeur ou encore chorégraphe, la danseuse peut à son tour tenir le rôle de « marraine<sup>29</sup> » et, comme à l'Opéra, de « petite mère », dans l'apprentissage professionnel et le modelage des corps. Les anciennes désignent souvent l'ensemble des danseurs et des danseuses par l'expression mi-attendrie mi-réprobatrice : « tous ces jeunes ».

Nombre d'entre elles soulignent : « On n'est pas que cela et pas longtemps ». « C'est un métier qui se fait quand on est jeune. Je vais avoir 29 ans le mois prochain. Pour moi c'est simple : je suis en fin de carrière parce que je peux bifurquer, pas me servir de la danse comme artiste mais plutôt vers le chant et la comédie. J'ai 29 ans, je suis une artiste, une femme, c'est maintenant ou jamais. C'est-à-dire que dans les deux ou trois ans qui suivent, ou il se passe quelque chose de bien – comme être reconnue en tant qu'artiste – ou alors dans trois ans c'est terminé. Je pourrai toujours travailler – je crois qu'avec mon actif, je ne mourrai jamais de faim –, je trouverai toujours du boulot, des galas, mais bon, je ne m'attendrai plus à sortir de la masse. C'est vrai que quand tu bosses depuis toute petite... » (Agnès, meneuse).

La danse, bien que relevant d'un processus d'incorporation, n'occupe qu'une partie de leur trajectoire, une période de leur existence, celle de la jeunesse. Et durant cette période de socialisation, exercer dans un music-hall n'est qu'une des facettes de leur identité et qu'une de leurs « dispositions<sup>30</sup> », notamment du fait de la multiplicité des activités et des statuts. Le récit de vie prend des sens différents selon les parcours et le contexte de sa formulation. Être danseuse de revue devient alors un emploi qui assure une



rémunération et permet de se consacrer à d'autres projets artistiques, un moyen pour réaliser un rêve d'enfance et vivre une passion : danser et « faire de la scène » tous les soirs.

## Conclusion

Au-delà d'un procédé d'écriture, l'analyse à rebours des vies de danseuses de revue a permis de restituer le point de vue de l'acteur, au moment de l'énonciation de son discours, et d'en dégager peut-être plus nettement les multiples déterminismes et les enjeux. Le risque sous-jacent à l'élaboration de récits de vie ordonnés d'un début vers une fin est, en effet, de construire a posteriori et implicitement des relations de causalité entre des événements, en négligeant ou occultant la pluralité des causes. En outre, l'observation et l'écoute de plusieurs artistes, ou de groupes, permettent de redonner une dimension plus large et comparative à des vies individuelles<sup>31</sup>, souvent singularisées, héroïcisées ou stigmatisées. Au sein des mondes artistiques, la danseuse de revue peut apparaître comme un cas particulier : elle se donne en spectacle, tout en restant invisible ; son œuvre, éphémère et diffractée, ne peut constituer la structure d'un récit de vie ; l'activité qu'elle exerce ne recouvre qu'une brève période de sa vie et est passée sous silence une fois abandonnée, mais son corps, outil et production à la fois, reste marqué de son empreinte. Par ces caractéristiques et cette situation spécifique, son étude peut nourrir les réflexions engagées sur l'artiste et son œuvre dans la société.

Francine Fourmaux

prépondérant de la « marraine, dame de qualité » qui s'occupe de la toilette et de la parure de la lauréate et se porte garante de sa moralité.

<sup>30</sup> Bernard Lahire, *Portraits sociologiques*, Paris, Nathan, Coll. Essais et recherches, 2002.

<sup>31</sup> Louis Pinto, « Ne pas multiplier les individus inutilement », *Interrogations ?*, n° 2, 2006 : <http://www.revue-interrogations.org/article.php?article=39>