



**« Tu seras étoile, ma fille ». (France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)**

*« You will be a ballet star, my daughter »*

**Virginie Valentin**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/clio/10260>

DOI : 10.4000/clio.10260

ISSN : 1777-5299

**Éditeur**

Belin

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 105-124

ISBN : 978-2-8107-0170-4

ISSN : 1252-7017

**Référence électronique**

Virginie Valentin, « « Tu seras étoile, ma fille ». (France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 34 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/10260> ; DOI : 10.4000/clio.10260

---

**« Tu seras étoile, ma fille ».**  
**(France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)**

Virginie VALENTIN

En 1874, Edgar Degas représentait le groupe des mères, richement habillées et chapeautées, assises dans un coin de la salle de danse ; une toile qu'il intitula *Examen de Danse*. En 1872, dans *Foyer de la danse à l'Opéra*, c'est au premier plan qu'il peignait une femme assise sur une chaise, vêtue d'une grande robe sombre à petites fleurs surmontée d'un chapeau de paille richement garni de fleurs de couleur foncée et concentrée sur la lecture d'un journal. Tandis que cette femme trône au milieu du tableau, deux petits groupes de jeunes filles dans leur costume blanc travaillent quelques mouvements sous le regard attentif de leur professeur. La figure maternelle qui semble se désintéresser de ce qui se passe autour d'elle est la présence la plus imposante de l'œuvre. L'artiste que fut Degas, soucieux de peindre la réalité des danseuses au plus près, n'a pas placé la mère par hasard : elle était un personnage central dans l'éducation des jeunes ballerines de l'Opéra, veillant sur sa progéniture.

Pour en saisir la portée, il faut replacer cette scène picturale dans son contexte. Peu après la Révolution, le régicide fait souffler un vent de liberté dans les esprits ; traduisant l'air du temps et les désirs populaires, de nombreuses œuvres artistiques ont pour thème le mariage d'amour. Les modalités d'un tel mariage sont questionnées à travers les œuvres chorégraphiques qui sont, aujourd'hui encore, les plus dansées. Quand Giselle, l'héroïne du ballet éponyme, clame son amour pour un homme qui la dupe sur sa condition sociale, sa mère la met en garde, mais la jeune femme aime un mirage et en meurt : elle devient une femme-fantôme, une Wili, jeune fille errante. La mère est aussi un personnage-clé dans *La fille mal gardée*, l'œuvre la plus

ancienne du répertoire classique. Elle lutte pour que sa fille fasse un mariage raisonné plutôt qu'un mariage d'amour. La vie affective et sexuelle féminine n'apparaît pas uniquement sur scène, traitée sur un mode tragique ou comique, et le cadre de la danse académique pose, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, de manière accrue la question du devenir femme. Les danseuses engagées sont, le plus souvent, des jeunes filles d'origine modeste, issues de familles désargentées et/ou ayant subi des revers de fortune, au père absent voire inconnu, situation sociale dangereuse pour une jeune fille à cette époque. L'historienne et conservatrice Martine Kahane a souligné ces caractéristiques de l'état civil des ballerines de l'Opéra de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Certains écrits, tel celui d'Edmond de Goncourt<sup>2</sup> sur la Guimard, célèbre danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle, dépeignent ainsi une situation familiale et sociale inconfortable. Goncourt s'attarde assez longuement sur l'attitude du père de la danseuse qui n'aurait reconnu celle-ci qu'une fois qu'elle est devenue célèbre : « Dans les années de l'enfance et de l'apprentissage de son métier, nous ne trouvons aucune trace de ce père et de l'occupation aimante qu'il devait avoir de sa fille ». Chose étonnante, la danseuse aurait même d'abord été reconnue par le roi. Aussi, comme le souligne l'écrivain, le placement à l'Académie de danse assurait-il la protection et la valorisation qu'offre la couronne royale<sup>3</sup>. L'entrée en ces lieux affranchissait en effet de toute autre autorité. Mais alors que l'héroïne de *La fille mal gardée* parvient à se marier avec

---

<sup>1</sup> Kahane 1988 : 7.

<sup>2</sup> Citons la déclaration que, selon Goncourt, le roi aurait prononcé à cet effet : « Voulons et nous plaît qu'en tous actes, tant en jugement que dehors et en toutes occasions, elle puisse prendre et porter le nom de Marie-Madelaine Guimard et qu'elle soit tenue, censée et réputée, comme nous la tenons, censons et réputons, qu'aucun défaut ne lui soit reproché de sa naissance, et qu'elle jouisse en ladite qualité des mêmes honneurs, prérogatives droits, privilèges, franchises et avantages dont jouissent et doivent jouir nos autres sujets légitimes » (Goncourt E. de 1893 : 12). Pour plus de détails cf. Valentin 2005 : 26-28.

<sup>3</sup> Sur l'Opéra comme lieu de protection des femmes et de leur liberté par le roi, cf. Valentin 2005 : 26-28. Voir aussi M. Kahane : « l'Opéra est depuis la fondation de l'Académie royale de musique et de danse (1669), le refuge légal des filles ou femmes qui veulent échapper à l'autorité paternelle ou conjugale alors toutes-puissantes » (1988 : 11).

celui qu'elle aime, c'est à un destin tragique que Giselle est conviée. Le fantôme de Giselle ainsi que le personnage de la Sylphide ont construit et transmis le modèle de la ballerine classique depuis deux siècles<sup>4</sup>. En effet, après une courte période il s'empare de tous les arts dans les années 1830-1850 et impose une vision tragique de la destinée humaine. C'est un personnage issu de cette conception du monde qui s'est constitué dans notre culture comme l'incarnation de la grâce et comme un idéal de femme : celui de la ballerine en tutu romantique blanc<sup>5</sup>. J'aimerais ici questionner cette représentation du féminin. Je propose d'analyser le lien entre mère et fille tel qu'il se tisse parfois dans l'apprentissage du métier de ballerine. Dans ce lieu privilégié d'élaboration du féminin dans notre société, l'analyse doit permettre de cerner ce qui se transmet d'une génération à l'autre.

À partir des sources littéraires et des témoignages du XIX<sup>e</sup> siècle, je présenterai ce lien tout d'abord sous un angle historique, afin de saisir la manière dont il était alors vécu, pour comparer ensuite cette réalité avec celle des apprenties danseuses d'aujourd'hui. Pour ce faire, j'analyserai des témoignages issus d'une ethnographie de terrain que j'ai réalisée<sup>6</sup> auprès de danseuses et de femmes ayant reçu une formation pour le devenir à l'école de danse de l'Opéra de Paris et au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Cela permettra de saisir, en retour, ce qui fait l'objet de la transmission entre certaines femmes et leurs « filles » – que leur relation soit familiale au sens strict ou d'ordre pédagogique – et de dégager le sens que l'esthétique classique occidentale peut revêtir dans ce contexte.

## Chaperon

Si peu d'études ont été menées à ce jour sur les conditions de vie des ballerines depuis la création de l'école de l'Opéra – j'ai cité l'étude de Martine Kahane portant sur le foyer de l'Opéra à laquelle il faut ajouter celle de Sylvie Jacq-Mioche<sup>7</sup> et celle de Louise Robin-Challan sur les

---

<sup>4</sup> J'ai analysé ailleurs la teneur symbolique de ce modèle issu des ballets blancs. Cf. Valentin 2000 et 2005.

<sup>5</sup> Valentin 2000.

<sup>6</sup> J'ai recueilli ces matériaux durant mon doctorat.

<sup>7</sup> Jacq-Mioche 1994.

danseuses entre 1830 et 1850<sup>8</sup> –, au XIX<sup>e</sup> siècle une littérature s'est développée en marge de la vie des artistes de l'Opéra se présentant souvent sous la forme de « physiologies », études quasi-ethnographiques de certains milieux et genre littéraire alors en vogue. Les physiologies de l'Opéra étaient, le plus souvent, le fait d'abonnés de l'Opéra de Paris, car y être abonné faisait partie du train de vie des hommes du monde, qu'ils aient appartenu à la haute finance ou à la politique, c'est-à-dire à la haute bourgeoisie ou à l'aristocratie ; mais certains hommes de lettres, admirateurs des danseuses, étaient également des abonnés. C'est à une véritable étude de mœurs dont ils étaient les protagonistes que plusieurs d'entre eux se sont livrés. Dans son ouvrage sur « le Tout-Paris », Anne Martin-Fugier précise que, sous la Restauration, les hommes du monde n'admettaient pas de payer pour entrer dans la Maison du roi<sup>9</sup>. C'est dire qu'ils s'y estimaient chez eux. Ils considéraient aussi la fréquentation des danseuses comme un de leurs privilèges en accédant aux coulisses et au foyer de l'Opéra. Les physiologies de l'Opéra, mais aussi les romans ou les biographies de danseuses que certains produisirent, constituent un corpus de textes permettant de connaître ce qu'était la réalité des danseuses et leurs relations sociales. Les archives de l'Opéra de Paris<sup>10</sup> viennent compléter ces sources et porter un éclairage sur ce milieu.

Si, dans son tableau, Edgar Degas a donné la place centrale à la mère, c'est que les mères de danseuses avaient une place de tout premier ordre à l'Opéra et dans la vie des ballerines<sup>11</sup>. Le plus souvent, en effet, elles décidaient du destin de leur fille. Louise Robin-Challan a souligné qu'elles faisaient parfois partie de l'Opéra en qualité de figurantes ou de choristes et formaient un groupe incontournable lorsqu'on entrait au foyer<sup>12</sup>, fort bien décrit et avec détails, par de Maugny, un abonné de l'Opéra membre assidu des cercles mondains du faubourg Saint-Germain :

---

<sup>8</sup> Robin-Challan 1984.

<sup>9</sup> Martin-Fugier 1990 : 312.

<sup>10</sup> J'ai consulté les documents d'archives conservés à la Bibliothèque nationale de France concernant la formation des danseuses de l'Opéra de Paris entre 1850 et 1895 ainsi que les dossiers d'artistes donnant leur état civil.

<sup>11</sup> Kahane 1988.

<sup>12</sup> Robin-Challan 1984 : 289.

Et puis, dans le corridor, les mères, les excellentes mères, à qui l'entrée du foyer était interdite et qui veillaient, à distance respectueuse, sur leur progéniture, tout en racontant des histoires soporifiques et en s'épanchant avec une solennelle prolixité, dans le chœur des désœuvrés ou des curieux qui trouvaient bon de les cultiver ou de capter leur confiance<sup>13</sup>.

Les mères veillaient en particulier à ce que le courtisement dont leur fille faisait l'objet se déroule en « tout bien, tout honneur ». En ce sens, on peut considérer que la condition des danseuses était proche de celle, traditionnelle, des jeunes filles : celles-ci devaient toujours être surveillées par un tiers lors de leur sortie du foyer familial<sup>14</sup>. Présentes dans les coulisses et jusqu'à la porte du foyer, les mères des danseuses ne se séparaient de celles-ci que lorsqu'elles entraient en scène. Les jeunes filles ne disposaient donc apparemment jamais d'elles-mêmes. Pour apprécier le sens de ces observations sur la vie des ballerines de l'Opéra, il faut garder à l'esprit que la création de l'Académie royale de danse en 1713 avait levé l'interdit qui pesait jusqu'alors sur la publicité du corps féminin. Il était en effet impensable jusque-là de laisser les femmes se produire sur scène. Les rôles féminins étaient donc tenus par des travestis. Mais le nouveau règlement leva-t-il pour autant l'interdit imprimé dans les mentalités ? La présence constante des mères auprès de leur progéniture semble attester la nécessité de garantir la moralité de la conduite féminine, contrebalançant cette transformation concernant la circulation des femmes et leur dévoilement. Si elle n'a pas de mère, une autre femme en tient lieu immédiatement, comme l'avait remarqué Nestor Roqueplan, alors directeur de l'Opéra de Paris :

À propos de mère, c'est un être bien digne d'être observé à la loupe que la mère d'une danseuse. S'il est prouvé que l'on n'a pas toujours un père, mais qu'on a toujours une mère, c'est surtout des danseuses qu'il faut le dire ; une danseuse en a toujours une<sup>15</sup>.

« Mère de danseuse » apparaît ainsi comme une fonction sociale plutôt qu'un simple lien biologique. Quant au professeur de danse,

---

<sup>13</sup> Maigny 1892 : 216.

<sup>14</sup> L'ethnographie bourguignonne d'Yvonne Verdier témoigne du fait que, même si la jeune fille a le droit de sortir, elle est chaperonnée indifféremment par le père, la mère, un frère ou une sœur plus âgée. Verdier 1997 : 212.

<sup>15</sup> Roqueplan 1855 : 41.

cette femme qui a droit de regard sur le corps des jeunes filles, qui leur apprend à se mouvoir et est réputée pour sa sévérité, elle peut également remplir cette fonction. Edmond About, normalien, membre de l'École française d'Athènes, auteur de nombreux romans et critique d'art, note dans un de ses romans satiriques, *Le nez d'un notaire*, les propos que les danseuses s'entendaient seriner :

La bonne et sage mère de famille qui a placé toutes ses espérances sur la tête de cette enfant rabâche, chemin faisant, quelques leçons de sagesse :  
 – marchez droit dans la vie, ô ma fille, et ne vous laissez jamais choir !  
 Ou si le destin veut absolument qu'un malheur vous arrive, ayez le soin de tomber sur un lit en bois de rose !<sup>16</sup>

Nestor Roqueplan, qui fut directeur de l'Opéra de Paris, dénonce l'évolution des mœurs entre abonnés et danseuses entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. La démocratisation de l'accès au foyer de la danse qui va de pair avec l'abandon du régime aristocratique entraîne, en effet, une dévalorisation sociale des ballerines. Roqueplan décrit humoristiquement la manière dont les mères, vigilantes, s'y prennent pour négocier avec des prétendants peu généreux :

Quand la fille voit luire l'amour d'un homme bien lesté de quadruples, de florins ou de bank-notes, elle se rejette sur sa position de mineure, et renvoie le soupirant s'expliquer par-devant sa mère.  
 Là, après avoir essayé une scène d'attendrissement, dans laquelle on explique que des revers de fortunes ont pu seuls conseiller la profession du théâtre, le bienfaiteur est amené à se prononcer : le plus souvent il promet tout, des revenus, des meubles, des rentes dans l'avenir ; il promet tout : le Pérou, Golconde, le Visapour. On l'arrête sur place. "L'avenir n'est à personne, le présent est à nous : ma fille et moi, nous nous adorons comme deux sœurs ; nous séparer, c'est nous ôter à chacune la moitié de la vie ; moi, plus raisonnable qu'elle, je me résignerai à ce sacrifice, si vous consentez à lui assurer un sort. Il lui faut trois ou quatre mille livres de rente : secouez un peu votre fortune, et faites-en tomber ce grain de poussière"<sup>17</sup>.

Comme l'ancien directeur de l'Opéra en donne l'impression, certaines mères n'acceptaient de se séparer de leur fille que lorsque leur propre sort était pris en compte par un homme suffisamment riche et généreux pour les entretenir, elles aussi. Albert de Maugny

---

<sup>16</sup> About 1862 : 21.

<sup>17</sup> Roqueplan 1855 : 41.

souligne également ce phénomène. Ces femmes avaient ainsi pour leur fille des prétentions largement au-dessus de leur propre condition ; conscientes que la formation de danseuse lui conférerait une valeur sociale paradoxale, elles fondaient de grands espoirs sur leur progéniture. Ces situations ont inspiré certains des abonnés de l'Opéra qui ont mis en récit la manière dont des jeunes filles tentaient d'échapper aux injonctions d'une mère trop intéressée :

Ces conseils de l'expérience ne sont pas toujours suivis. Le cœur parle quelquefois. On a vu des danseuses épouser des danseurs. On a vu des petites filles, jolies comme la Vénus Anadyomène, économiser cent mille francs de bijoux pour conduire à l'autel un employé à deux mille francs. D'autres abandonnent au hasard le soin de leur avenir, et font le désespoir de leur famille<sup>18</sup>.

L'Opéra, lieu de rencontre du Tout-Paris est alors aussi par excellence le lieu où les « jeunes lions »<sup>19</sup>, c'est-à-dire les jeunes gens du monde, viennent fréquenter les jeunes femmes artistes que ce soit les actrices, les cantatrices ou les danseuses. C'est aussi celui d'une réflexion sur la nature du bon mari, voire de la bonne liaison. Mères et filles ne l'entendent pas de la même oreille.

Dans le parcours de certaines ballerines actuelles, un lien fort unit mère et fille, On peut en saisir la teneur à travers la danse parce qu'il rencontre dans ce langage du corps, un moyen de se tisser.

#### *Désir de fille, désir de mère*

L'organisation de l'Opéra de Paris a sensiblement changé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En 1927 le directeur, Jacques Rouché, a fait interdire l'accès aux coulisses pendant les représentations et le chorégraphe Serge Lifar, devenu directeur de la danse, a veillé au respect des spectacles de danse en exigeant en particulier, fait hautement symbolique, que le lustre soit éteint durant les représentations. Malgré les protestations des abonnés, ces différentes mesures réglementaires ont peu à peu fait disparaître la sociabilité entre grands bourgeois et

---

<sup>18</sup> About 1862 : 21.

<sup>19</sup> C'est ainsi que l'on appelait les jeunes hommes du monde au XIX<sup>e</sup> siècle. À l'Opéra, ils faisaient partie de la « loge infernale » dénommée ainsi parce qu'ils se manifestaient à grand bruit aux danseuses, sur le mode du charivari. Cf. Martin-Fugier 1990 : 357-360.



danseuses<sup>20</sup>. Si le contexte socio-culturel a largement évolué, le lien de surveillance entre mères et filles, mais aussi professeurs et élèves, semble perdurer. En témoignent les propos tenus par une danseuse étoile qui m'accorde un entretien juste à la fin de sa carrière (elle a alors 39 ans) :

Ma mère s'est énormément investie dans la danse, à tel point que c'est parfois... un peu trop même ; ça, c'est le problème des mères de danseuses. D'autant plus qu'elle n'a absolument pas souffert : il n'y a jamais eu à me contrôler.

La danseuse signifie implicitement que sa mère surveille ses faits et gestes et elle va jusqu'à la placer parmi les « mères de danseuses », comme s'il s'agissait d'un type de mère particulier. Cette danseuse issue d'une famille d'artistes qui est encore, lorsque je l'interroge, une « étoile » et va bientôt prendre sa retraite, souligne ainsi la place particulière qu'occupe parfois la mère d'une danseuse : il s'agit de surveiller une fille qui ne se consacrerait pas assez à sa formation de danseuse. L'observation d'une ligne de conduite, d'un régime alimentaire et la surveillance de son poids<sup>21</sup> sont une nécessité dans le cadre d'un métier artistique où le modelage corporel et la forme physique constituent un critère de première importance. En cela le métier de danseur ressemble fort à celui d'un sportif de haut niveau. Il s'agit de modeler le corps dans le but d'accéder à l'excellence. À la suite de Loïc Wacquant qui a analysé les cadres de l'apprentissage de la boxe en étudiant les gymnastes, Bruno Papin souligne que cet autocontrôle est nécessaire et lié à l'éthique propre au sport de haut niveau<sup>22</sup>. Au cours de l'apprentissage de ces métiers, les parents et pédagogues prennent part à ce contrôle en outrepassant parfois leur rôle. Il s'agit maintenant de comprendre les raisons et le contexte de tels excès, dans le cadre contemporain de la danse classique qui n'est plus celui des balbutiements de l'émancipation féminine dont témoignaient l'accès à un métier public puis son acceptation sociale relative et progressive. De nombreuses danseuses et femmes

---

<sup>20</sup> Kahane 1988 : 33-36.

<sup>21</sup> J'ai traité ailleurs de « la bonne tenue », valeur inculquée à l'apprenti-danseuse. Valentin 2000 : 101-103.

<sup>22</sup> Papin 2008 : 326.

interrogées qui ont été « petit rat », expriment des souvenirs douloureux concernant leurs rapports avec un professeur ou/et leur mère surtout à l'adolescence.

Depuis la création de l'internat, à Nanterre, en 1987, les mères ne peuvent assister au cours ou aux répétitions. Moins présentes qu'elles ne l'étaient naguère, elles exercent cependant un contrôle psychique non négligeable sur leur fille. Delphine, jeune femme de vingt-neuf ans, danseuse à l'Opéra de Paris lorsque je l'interroge au printemps 2001, a vécu sa formation de manière particulièrement douloureuse. L'attitude de sa mère à l'égard de son goût pour la danse n'est pas étrangère aux difficultés qu'elle a rencontrées. À l'âge de dix ans, on l'envoie faire un stage d'été sur la Côte d'Azur. La fillette se lie avec le professeur de danse et apprécie l'autonomie que cette expérience lui procure. De retour au foyer parental, elle exprime le désir de s'investir davantage dans la danse. Sa mère interprète bien hâtivement ce désir : sa fille sera danseuse. La femme organise aussitôt une nouvelle vie pour la fillette qui entre alors au collège : elle ira à Paris prendre des cours chez des professeurs de l'Opéra. Dès les premiers mois, coupée de la vie familiale, l'enfant n'est pas certaine de vouloir poursuivre dans cette voie. Mais sans écouter ses réticences, sa mère s'installe alors à Paris, emmenant également son fils et laissant son mari seul. Cela accroît le désarroi de la fillette qui, entraînée par sa mère, entre bientôt au CNSMP. Elle supporte mal le regard sévère que sa mère et son professeur de danse portent sur elle et, de ce fait, l'expérience s'avère désastreuse. Devant les injonctions et la fixation des deux femmes sur son poids, face à la surdité maternelle quand elle manifeste sa tristesse d'avoir quitté le foyer familial, elle s'enferme dans le mutisme et s'exprime par une maigreur excessive, surenchérisant sur les injonctions qui lui sont adressées. Elle n'a plus de vie affective et sexuelle, alors qu'elle flirtait à l'école primaire quand elle vivait dans sa ville natale. Lorsque je la rencontrai, elle réalisait l'impact que les choix de sa mère avaient eu sur sa vie. Sa détermination lui a permis d'entrer à l'Opéra à l'âge de dix-huit ans mais, puisqu'elle était désormais majeure et travaillait, elle sentait qu'elle ne pouvait continuer à vivre dans le sillon d'une vie tracée par sa mère. Elle ne savait plus si elle continuerait ce métier, son père étant décédé. Marquée par ce contexte de formation et lucide, sans

attaches affectives fortes, la jeune femme était désemparée. Sa manière de parler révélait combien elle était fragilisée, telle une plante dont la croissance se serait faite dans le carcan de la danse et d'une volonté maternelle inflexible : sa mère n'avait pas hésité à briser le foyer familial au nom d'un hypothétique avenir de danseuse.

Parfois l'imbrication du désir de la mère et de la fille est vécue de manière plus positive par la fille, lorsqu'elle n'a pas le sentiment qu'on usurpe sa voix. Issue d'un milieu très modeste, Fanny, cinquante ans, n'a jamais fait le deuil du temps où elle faisait son apprentissage de danseuse classique. Après deux années d'initiation, sa mère qui aimait beaucoup la danse l'inscrit dans une école où elle peut participer à des opérettes. À peine âgée de dix ans, la fillette est presque tous les soirs sur scène : une vraie vie de « petit rat ». Elle interprète alors des rôles muets dans les intermèdes dansés qui s'intègrent au spectacle : petits jockeys, marmitons, menuets en robes d'époque. Aussi sa mère l'accompagne-t-elle, elle l'attend patiemment, regarde le spectacle un soir sur deux tout au long de l'année. Le plaisir de la danse est largement partagé et représente beaucoup de temps passé entre mère et fille :

Elle prenait place au poulailler tout en haut, tout en haut du théâtre. Dans les opérettes, elle m'attendait jusqu'à la fin. On ne rentrait pas avant minuit.

Amener ainsi sa fille plusieurs fois par semaine permet à la femme de s'évader de son quotidien. Et la mère y est tout à fait encline : elle propose ensuite à Fanny de passer le concours de l'Opéra, ce que la fillette accepte avec empressement. Admise après un stage de trois mois, elle réalise son rêve en devenant petit rat. Bien que la formation lui paraisse parfois contraignante, elle se plie à la discipline de « la maison », participe au défilé en tutu blanc, interprète un diabolin dans un ballet et monte sur les toits de l'Opéra comme tous les petits rats. Mais, elle est renvoyée l'année de ses quinze ans, c'est son « grand drame ». Fanny se souvient avoir pleuré pendant un mois et souffert pendant un an. Devenir danseuse est toujours resté un vœu inexaucé :

J'ai beaucoup de mal à voir un ballet classique dans la pure tradition parce que j'aime encore trop ça. J'aime le côté libre de la danse et en même temps très contraignant. Pour moi c'est une telle image de liberté. Quand je vois de la danse classique, plus que du moderne ou du

contemporain, pour moi la danse classique c'est un papillon qui vole. Le côté aérien. J'aime être dans cet état.

Entrée très jeune à l'Opéra, contrairement à Delphine, elle a pu vivre ce qui fait les joies du petit rat, celles d'une première vie avant la partition des sexes que la puberté entérine. Ce fut aussi le terrain privilégié où le lien intense entre la mère et la fille put être entretenu jusqu'aux quinze ans de cette dernière. Aussi le départ de Fanny de l'Opéra signifia-t-il la fin de cette complicité. N'est-ce pas de ce couple initial qu'elle ne peut faire le deuil, comme ses larmes le suggèrent ? Mais le rapport mère-fille ne s'illustre pas toujours avec une telle douceur quand la fille ne trouve pas l'espace où exprimer son désir propre.

### *L'enfant-joker*

Moi, je me sens très joker. Joker c'est une carte qui prend la place de tout ce qu'on veut. Qui sert à tous les manques, à combler tous les manques.

J'ai rendez-vous avec une femme de cinquante ans, Marie, qui a reçu une formation classique au CNSMP. Lorsque je frappe à la porte, une petite femme très menue et vêtue de noir m'ouvre. Je suis frappée par son aspect juvénile et un « Vous faites très danseuse ! » m'échappe. Et de fait, cette femme dit avoir été très marquée par la danse classique. Fille unique, son père est parti lorsqu'elle avait quatre ans. Elle commence aussitôt la danse chez sa voisine, une vieille femme émigrée de l'Europe de l'Est tout comme sa mère. Elle ne se souvient pas avoir désiré danser. Sa mère n'aurait-elle pas décidé de ce soi-disant désir de devenir danseuse ? L'entretien se poursuit. Mais si ! Comment pourrait-il en être autrement ? Quelques années plus tard, elle entre au Conservatoire. Sa mère, son professeur voient déjà la jeune fille étoile. Une fillette issue d'un milieu défavorisé, vivant seule avec sa mère dans un certain dénuement : bien sûr ce petit rat deviendra étoile, la belle histoire... qu'ILS se racontaient... pas ELLE, ajoute-t-elle. Elle souffre en silence. « Je ne mouftais pas ! » insiste-t-elle. Impossible ? Sa mère n'a qu'elle, elle est peintre et travaille à la maison : Marie est constamment sous le regard de cette mère « asociale » et qui profère des reproches contre son père. Au Conservatoire, à son époque, il n'y avait guère de cours d'adage, cours spécifiques qui permettent aux jeunes danseuses de faire l'apprentissage du rapport de couple. Les

élèves n'ont par conséquent aucun rapport avec les garçons, « on sait juste qu'ils existent » précise-t-elle.

En faisant resurgir les souvenirs, c'est surtout cette souffrance incompréhensible qui revient en mémoire. « Pourquoi faire souffrir comme cela ? » Le grand écart, les cors aux pieds dans les pointes : cela n'a pas pris sens pour elle, qui dit avoir été « la chose de sa mère ». Et puis, elle me montre le tutu que celle-ci a fait confectionner lorsqu'elle avait treize ans. Elle s'apaise alors :

C'est quand même magnifique parce que c'est fait à la main. Ma mère se saignait. C'est sur mesure. Je pense que vous n'avez pas vu un tutu comme ça. Je rentre encore dedans. J'avais treize ans quand on me l'a fait. Je l'ai essayé pour un autre film que j'ai fait où je montre ma mère en train de me le fermer. Je ne l'ai porté qu'au concours.

Ce costume rappelle *La petite danseuse* de Degas, sculpture de cire que l'artiste refusait de couler en bronze afin de conserver l'effet de réel qui s'en dégagait. Pour mieux s'approcher de la réalité, l'artiste avait aussi confectionné sa robe avec le tissu de gaze utilisé pour les tutus des danseuses de l'époque. Degas avait le désir d'immortaliser par elle ce qui représentait au mieux « La ballerine »<sup>23</sup> telle qu'il l'avait, à sa manière, ethnographiée à l'Opéra : une jeune fille de quatorze ans. Autour de cette statuette à laquelle on a trouvé bon de donner une identité et une histoire, un ballet a été créé à l'Opéra de Paris en 2003 : la légende de la ballerine continue de s'écrire aujourd'hui encore à travers cette figure. Le souvenir de la jeune fille que fut Marie est donc pérennisé par le tutu, un véritable moule. Il est de coutume de le confectionner pour un examen de fin d'année (à l'Opéra) ou d'études (au CNSMP) à l'occasion duquel les adolescentes au corps pourtant filiforme se seront efforcées de perdre « quelques kilos ». Empreintes qui, sur cette femme, semblent être restées indélébiles, comme si le temps en elle s'était arrêté :

Je suis restée petite. Ma mère devait être un peu plus grande que moi, mon père n'est pas particulièrement petit. Je pense que toute l'énergie que j'ai [mise] à danser, je ne l'ai pas passée à pousser. Parce qu'en fait jusqu'à onze ans, j'étais une des plus grandes. Après j'étais la plus petite.

---

<sup>23</sup> La statue fait actuellement partie, avec de nombreuses œuvres du peintre, des collections du musée d'Orsay.

Je n'ai jamais eu de problème à être petite, sans doute parce que ce n'était pas un problème pour la soliste que je devais être. Je devais être danseuse étoile, moi !

Elle dit n'avoir porté qu'une fois son tutu, pour son concours de fin de formation. Costume blanc – le tutu d'examen l'est toujours – porté un seul jour, conservé précieusement, il rappelle la robe de mariée, que les femmes ne portent que le jour de leurs noces et qui symbolise l'état de jeune fille, dramatisant ainsi l'entrée dans une sexualité active et de couple<sup>24</sup>. On sait que la tradition veut que les femmes la conservent ensuite, tout comme le linge blanc qui constitue leur trousseau, parmi leurs effets personnels<sup>25</sup>. Le fait que la transmission soit symbolisée par le tutu témoignerait plutôt de cette transmission « blanche », transmission paradoxale dont certains ethnologues ont montré qu'elle coexistait depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moins avec la transmission des pouvoirs génésiques généralement symbolisés par la couleur rouge<sup>26</sup>. Le malaise manifeste de cette femme vis-à-vis de cet objet témoigne de la transmission unilatérale qu'il symbolise. Comme pour, précisément, en finir avec ce qu'il représente, elle désire ardemment le jeter. Un désir que, parce qu'elle est réalisatrice, elle a pu exprimer à sa manière.

### *Enterrer la ballerine*

Dans un film réalisé pour la télévision sur le thème du deuil, elle met en scène ce qu'elle appelle la « scène de l'enterrement » : dans une cavité au fond d'un jardin, elle dépose son tutu, des photos prises en cours de danse où elle figure parmi d'autres jeunes filles alignées à la

---

<sup>24</sup> La robe de mariée blanche est une invention du XIX<sup>e</sup> siècle bourgeois. Cf. Albert-Llorca 1995 : 103. Auparavant, dans la plupart des régions de France, la robe cérémonielle était colorée, à dominante de rouge comme Arnold Van Gennep le rapporte (1998 : 349).

<sup>25</sup> Sur les différents managements de la robe de mariée et leur sens cf. Albert-Llorca 2002 : 205-206. Sur la conservation du linge blanc, cf. Fine 1984.

<sup>26</sup> Le linge blanc faisait partie du trousseau mais Yvonne Verdier a mis en évidence que le marquage du trousseau au fil rouge, écriture des initiales féminines, témoigne de la transformation pubertaire de l'identité féminine. Elle a démontré que les fleurs (menstruations), et non la fleur (virginité), constituent le bien des jeunes filles. Cf. Verdier 1997 : 180-189.

barre et des pointes appartenant à une amie. C'est sur l'image de ces effets personnels mis en terre que le documentaire se termine. Lorsque je l'interroge sur les raisons d'une telle mise en scène, elle affirme : « J'ai perdu la danseuse étoile à sa maman et à son professeur. Je le ressens très profondément ».

Qu'est-ce donc que cet enterrement ? Un enterrement de sa vie de jeune fille entendu au sens psychique du terme ? Faire une croix sur la fille idéale, l'étoile qu'elle voulait devenir pour plaire à sa mère, à travers les yeux de laquelle elle a, sans doute, longtemps vécu. C'est ce que ce rituel personnel semble signifier. Et que faire de ce vêtement qui pérennise le souvenir de la petite danseuse qu'elle fut ? Est-on condamné à le conserver ? C'est aussi la question que Marie cherche à résoudre à travers cette mise en scène. Voyant l'intention qu'elle avait de s'en débarrasser, l'amie qui a participé au tournage et à « l'enterrement », se propose de le récupérer. Après avoir regardé le film lors de sa diffusion à la télévision, des personnes de son entourage se sont affolées : « Il y a beaucoup de gens, dont ma mère, qui ont pris ça très au sérieux : "Tu n'as pas jeté tout ça !?" ». Marie avait la secrète intention de s'en débarrasser mais, face à ces indignations, elle l'a rapporté chez elle. Même si elle n'a pu se séparer de cet objet symbolique, la femme a pu « partager ses larmes » – c'était le titre qu'elle avait donné au film –, avec une amie et avec les téléspectateurs afin de marquer le fait qu'elle ne pourrait plus être cette fille idéale correspondant au désir de ses parents. Prudemment, elle préfère dire qu'elle a « joué à faire le deuil ». Est-ce efficace ?

Ce qui est efficace c'est de partager quelque chose, c'est à quoi ça sert les rituels. C'est de supporter ensemble, partager. En parler, faire ensemble. Mais régler les choses sûrement pas.

Bien que lucides, Marie et son amie ne peuvent faire le deuil de leur destin annoncé, promises qu'elles furent à devenir danseuses. Ce n'est qu'à l'aube de leurs cinquante ans qu'elles mettent ainsi en scène ce désir imposé, comme si elles avaient vécu jusque-là hantées par la ballerine qu'elles n'ont pas été. Devant une telle souffrance, on peut se demander ce qui empêche ces femmes de faire le deuil qui les libérerait.

### Le bon deuil

Si les rapports que je viens de décrire ne résument pas les liens qui existent dans le cadre de la formation professionnelle des danseuses classiques, ces trajectoires de vie permettent de saisir l'impact du désir de la mère ou, de manière plus générale, des femmes en charge de l'éducation corporelle, sur la réalité des filles lorsque les premières ne font pas la différence entre leur désir et celui de l'enfant et établissent ainsi un rapport d'emprise avec lui.

Les contes populaires qui mettent en scène des filles promises énoncent à leur manière ce phénomène. Persillette ou Persinette<sup>27</sup> est une fillette qui a été donnée à une fée en échange du persil que la mère a aperçu dans le jardin de la fée lorsqu'elle était enceinte de sa fille. L'échange pur et simple de l'enfant qui sort de son sexe contre ce qui lui entre par la bouche est une inversion qui dit l'ambivalence de la mère. Une fois donnée à sa « mère adoptive », la jeune fille est enfermée dans une tour sans porte, image d'un déni de la « porte d'en bas des filles »<sup>28</sup>. L'inversion oralité/sexualité traverse de nombreux contes. Certains contes populaires africains évoquent un personnage à l'oralité excessive, celui de la mère-ogresse. Geneviève Calame-Griaule rapporte un conte<sup>29</sup> où l'ogresse refuse de marier sa fille laquelle parvient à s'échapper en compagnie d'un jeune homme. Elle est poursuivie par sa mère transformée en jeune fille pour séduire celui-ci. L'homme lui offre de la nourriture qu'elle feint d'accepter. Elle tente en retour de tuer son gendre. « L'ogresse » est ainsi la figure métaphorique de celle qui s'oppose à la succession des générations en déniaut à sa fille le droit à une sexualité adulte<sup>30</sup>. Dans un article récent sur la question de la transmission de la fécondité entre mère et fille, Agnès Fine, Véronique Moulinié et Jean-Claude Sangoï<sup>31</sup> montrent que le pouvoir

---

<sup>27</sup> Dans la classification internationale des contes populaires Aarne et Thompson, le conte s'intitule *La jeune fille dans la tour* (T 310). Sa version la plus connue est la version des frères Grimm « Raiponce » (*Rapunzel* en allemand), mais l'aire de diffusion de ce récit populaire s'étend en Méditerranée jusqu'en Grèce. Cf. Belmont 1999 : 163.

<sup>28</sup> Cf. Belmont 1999 : 163-165.

<sup>29</sup> Calame-Griaule 1987 : 113.

<sup>30</sup> Sur la jalousie maternelle rarement énoncée, cf. Eliacheff & Heinich 2002 : 182-183.

<sup>31</sup> Fine, Moulinié & Sangoï 2009 : 37-76.



de procréation est un enjeu entre les générations car, comme le jugement social et la symbolique des rituels l'attestent, il est traditionnellement considéré comme la prérogative d'une seule génération. Les auteurs soulignent qu'aujourd'hui la question est exprimée davantage dans les termes d'une rivalité mère/fille. À la lumière de cet article, on saisit que le pouvoir procréatif en reste le point nodal. Il est donc important pour notre propos d'explorer davantage les modalités du lien entre ces femmes de deux générations successives.

Certains professeurs font endurer des sévices aux élèves dont le physique changerait trop à l'adolescence<sup>32</sup> s'éloignant ainsi de ce qu'ils estiment relever de l'esthétique classique. Entrée à l'Opéra à l'âge de 12 ans, Aurélie, 26 ans, ancienne élève de l'école de danse de l'Opéra devenue aujourd'hui membre de la hiérarchie du corps de ballet de l'institution – elle est coryphée lorsque je l'interroge – me raconte, d'un ton affecté, le traitement qui a été le sien lors de la dernière année d'école de danse. La femme qui était, plus que toute autre, en charge de sa formation professionnelle lui donne un rôle pour le spectacle de l'école de danse mais l'oblige à un régime draconien sous prétexte qu'elle n'entre pas dans le costume qui lui est destiné et qui a été porté par des élèves des précédentes promotions. On lui reproche de manière triviale « d'avoir des fesses ». Or il s'agit par ce spectacle de donner à l'apprentie danseuse la possibilité de se faire remarquer afin d'être engagée l'année suivante dans le corps de ballet de l'Opéra. L'enjeu est donc de taille. Il en résulte que la jeune fille, humiliée par les remarques, ne s'alimente plus afin de maigrir. À cela s'ajoute le fait que l'emploi du temps à l'école de danse était composé de telle manière que les élèves n'aient de toute façon pas le temps de faire un repas. Bien qu'elle ait considérablement minci, elle doit alors recourir à des lavements afin de maigrir davantage car ses formes physiques continuent de se voir. Aurélie qui ne montrait aucune tendance à l'anorexie finit par se faire une fracture osseuse tant elle a maigri tout en continuant à travailler. Par ailleurs, la mixité de l'école de danse est toute relative. Garçons et filles dorment à un étage différent et, durant le peu de temps libre que leur formation leur laisse, les jeunes

---

<sup>32</sup> Sur la manière dont les danseuses doivent se conformer à l'esthétique de la ballerine dans leur formation, cf. Valentin 2005 : 121-179.

gens ont interdiction de se promener dans les étages. Enfin, bien qu'il y ait un jardin dans l'enceinte de l'internat de l'Opéra, il est interdit de s'y promener. Peu de choses viennent donc freiner l'ascèse de cet apprentissage. Si Aurélie a subi des brimades et des humiliations, elle parviendra malgré tout à entrer dans le corps de ballet de l'Opéra, à la limite de l'épuisement.

Le pouvoir de contrainte qu'exercent certains professeurs au CNSMP et à l'Opéra de Paris sur les corps des jeunes filles a un impact jusque sur la vie affective et sexuelle de certaines d'entre elles. Il est par conséquent nécessaire de comprendre ce qui se joue dans leur rapport. Pierre-Emmanuel Sorignet a souligné que « la danse classique est une vision du monde basée sur la hiérarchie, la discipline et l'ascétisme »<sup>33</sup> et que ces traitements de pesées et de mesures corporelles sont une manière d'objectiver le corps<sup>34</sup>. J'ai eu l'occasion de montrer les risques inhérents à la formation de danseuse classique : il s'agit pour les danseuses de rester minces mais aussi de faire partie d'un corps de ballet<sup>35</sup> dont l'esthétique consiste en l'observation de lignes que forment les danseuses telles une armée féminine<sup>36</sup>. Identification à la ligne, tant dans son sens moral que littéral, qu'une danseuse étoile estime nécessaire :

Ce sont celles qui font les 24 cygnes, ça représente des dessins : il faut être en ligne et suivre la première. Le but de l'école de danse est de faire des danseuses qui sont physiquement identiques. Après, pour sortir du lot, ça n'est pas facile. L'école de danse forme des danseuses qui ont toujours la marque de fabrique de l'Opéra<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Sorignet 2004 : 34.

<sup>34</sup> *Ibidem* : 36.

<sup>35</sup> Valentin 2000 : 107.

<sup>36</sup> On trouve la référence au régiment militaire dans certains traités de danse, notamment dans les *Lettres sur la danse* de J.G. Noverre (1760), un des principaux théoriciens de la danse académique. L'auteur parle des alignements et lignes transversales qu'il ne trouve pas observés et compare le « corps de danse » à une compagnie d'infanterie (Noverre 1977 [1760] : 165). D'autre part, le terme de quadrille qui désigne le premier échelon du corps de ballet de l'Opéra est issu du vocabulaire militaire.

<sup>37</sup> Interview de la danseuse étoile Aurélie Dupont, juillet 1999, « Des étoiles dans la tête comment les étoiles prennent corps », *La voix des métiers*, France culture.

Ce témoignage d'une danseuse étoile révèle que l'identification peut aller jusqu'à une identification au « grand corps » qu'est le corps de ballet. Or la formation des ballerines tend toujours plus vers cette « incorporation » au sens quasi-militaire du terme : le modelage corporel mais aussi la tenue vestimentaire. Cela passe par une imitation de la nudité à travers des couleurs proches de celle de la peau (collants « couleur chair », chaussons de danse couleur saumon) et des tenues vestimentaires qui épousent celles du corps comme l'évoque le terme « justaucorps » en usage pour désigner la tenue de danse. Ces tenues sont valorisées par les professeurs mais forment aussi le goût des danseuses comme se souvient une ex-élève du CNSMP :

La couleur des pointes ! Alors les Repetto étaient rose clair. Dès que t'avais des saumons : la marque Coutin Souza ou Fleuron, c'était mieux. Tu ne regardais pas les personnes avec le même œil : c'est respect ! Les pointes saumon, respect.

La formation crée ainsi une forme de nudité culturelle qui soumet d'autant plus le corps des jeunes filles au jugement des éducateurs. Si pour entrer ou rester dans les normes de la danse classique une certaine rétention corporelle fait partie de la formation, cette nécessité entraîne parfois des dérapages de la part de certains adultes qui se montrent trop exigeants. Or cette discipline s'instaure en fonction d'une esthétique qui peut se confondre avec l'image d'un corps idéalisé. Pierre Legendre a développé l'idée selon laquelle la danse serait, dans notre société, une célébration de l'effigie, une identification, voire une soumission au « Texte » du pouvoir<sup>38</sup>. Cette idée rejoint celle d'un processus d'objectivation des corps avancé par Pierre-Emmanuel Sorignet. L'auteur décrit ainsi la danse en termes de processus d'aliénation imaginaire. Si cela ne me semble pas généralisable, il n'en reste pas moins qu'un risque de cet ordre est présent dans l'apprentissage du métier de danseuse et dans le processus d'identification qui s'y joue. Le contrôle du poids des jeunes filles par l'œil et la voix acerbes de certaines mères ou formatrices, au nom de la danse classique, conduisant certaines à

---

<sup>38</sup> Pour lui, il s'agit d'une esthétique révélant la légalité et mettant en scène l'image au sens d'un idéal social. Voir dans son ouvrage, *La passion d'être un autre*, le chapitre « l'image au lieu de l'idéal » (Legendre 1978 : 211-243).

tomber à l'adolescence dans un comportement anorexique, le sens que ces femmes font endosser à la danse classique et à l'image féminine qui lui est corrélée n'apparaît pas anodin.

Si on reconnaît dans la figure de l'ogresse évoquée plus haut, sur un plan social, l'attitude de certaines mères du XIX<sup>e</sup> siècle qui refusaient à leur fille le statut de femme mariée, on peut se demander si les mères ou les éducatrices d'aujourd'hui qui assignent à leurs filles ou élèves la tâche de réaliser le rêve de devenir l'étoile qu'elles n'ont pas été – cette « femme-fantôme » longiligne – ne contribuent pas à fixer ces dernières dans une identification partagée qui se présente dans ces circonstances comme une négation du devenir féminin.

### Bibliographie

- ABOUT Edmond, 1862, *Le nez d'un notaire*, Paris, Calmann Lévy.
- ALBERT-LORCA Marlène, 1995, « Les fils de la Vierge – La broderie et la dentelle dans l'éducation des jeunes filles » *l'Homme*, 133, p. 99-122.
- , 2002, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images ».
- BELMONT Nicole, 1999, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard.
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 1987, *Des cauris au marché. Essais sur des contes africains*, Paris, Mémoires de la Société des Africanistes.
- ÉLIACHEFF Caroline & Nathalie HEINICH, 2002, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel.
- FINE Agnès, 1984, « A propos du trousseau : une culture féminine ? », in Michèle PERROT (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Marseille, Rivage, p. 156-188.
- FINE Agnès, MOULINIÉ Véronique & Jean-Claude SANGOÏ, 2009, « De mère en fille. La transmission de la fécondité », *L'Homme*, 191, p. 37-76.
- GONCOURT E. de, 1893, *La Guinard, d'après le registre des menus plaisirs de la bibliothèque de l'Opéra*, Paris, Flammarion-Fasquelle.
- HALÉVY Ludovic, 1938, *Les petites Cardinal*, Paris, Calmann-Lévy.
- JACQ-MIOCHE Sylvie, 1994, « Le ballet à Paris de 1820 à 1830 », thèse de doctorat, Université Lille III (dact.).
- KAHANE Martine, 1988, *Le foyer de l'Opéra*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la réunion des musées nationaux.

- LEGENBRE Pierre, 1978, *La passion d'être un autre, Étude pour la danse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien ».
- MARTIN-FUGIER Anne, 1990, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1948*, Paris, Fayard.
- MAUGNY Albert de, 1892, *Le demi-monde sous le second Empire. Souvenirs d'un sybarite*, Paris, E. Kolb.
- NOVERRE Jean-Georges, 1977 (1<sup>re</sup> éd. 1760), *Lettres sur la danse*, Paris, La librairie théâtrale.
- PAPIN Bruno, 2008, « Capital corporel et accès à l'excellence en gymnastique artistique et sportive : anthropologie des usages sociaux et culturels du corps », *Journal des anthropologues*, 112-113, p. 323-343.
- PERROT Michèle (dir.), 1984, *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Marseille, Rivage.
- ROBIN-CHALLAN Louise, 1984, « Danse et danseuses à l'Opéra de Paris 1830-1850, l'envers du décor », thèse de doctorat, Université Paris VII (dact.).
- ROQUEPLAN Nestor, 1855, *Les coulisses de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2004, « Être danseuse contemporaine, une carrière corps et âmes », *Travail, genre et sociétés*, 12, p. 33-54.
- VERDIER Yvonne, 1997 (1<sup>re</sup> éd. 1979), *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines.
- VALENTIN Virginie, 2000, « L'acte blanc ou le passage impossible », *Terrain*, 35, p. 95-108.
- , 2005, « De fille en aiguille. Figures du féminin et façonnage du corps dans la danse classique », thèse de doctorat d'anthropologie sociale et historique de l'Europe, Université Toulouse-le Mirail (dact.).
- VAN GENNEP Arnold, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1943), *Le folklore français, du berceau à la tombe, cycle de carnaval carême et de Pâques*, Paris, Robert Laffont.