

Faculté de philosophie, arts et lettres

La Danseuse et le Corps de la Femme sur Scène

Traduction partielle commentée

Auteur : Chloé BOCKSTAEL
Promoteur : Marie-Aude LEFER
Année académique 2022-2023
Master en Traduction, finalité spécialisée en affaires internationales et
européennes

Dancing Women

Female Bodies On Stage

La Danseuse et le Corps de la Femme sur Scène

[REMERCIEMENTS]

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements aux personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, je suis profondément reconnaissante envers ma promotrice, madame Marie-Aude Lefer, pour ses nombreux conseils, son soutien tout au long de ce travail et ses précieuses corrections qui ont grandement enrichi celui-ci.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers André Bernard, Agnès Espreux, Bernard Disy, Chloé Fraipont, Dominique Nicolas, Michelle Fry (depuis l'Australie), Nicolas Stuyckens, Noa Disy, Sabine Wuttke, Tom Disy, mes grands-parents et madame Joëlle Sounard, une professionnelle de la danse d'origine russe, pour leurs relectures attentives et leurs conseils éclairés qui ont contribué à améliorer la qualité de ce travail.

Enfin, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance envers ma famille et mes proches pour leur aide, leurs conseils avisés et leur soutien infaillible qui ont été essentiels à l'aboutissement de ce mémoire. Leurs encouragements ont été une véritable source de motivation tout au long de mon travail.

Table des matières

Table des matières.....	5
Préface.....	7
Introduction	9
1 Contextualisation of the Russian ballets	11
1.1 Definition of ballet and historical context.....	11
1.2 Emergence of the Russian ballets	13
2 Analysis of three classical Russian ballets.....	15
2.1 Storyline and main themes	15
2.1.1 Sleeping Beauty.....	16
2.1.2 The Nutcracker	17
2.1.3 Swan Lake	18
2.1.4 Comparison	19
2.2 Structure	20
2.2.1 Sleeping Beauty.....	20
2.2.2 The Nutcracker	21
2.2.3 Swan Lake	22
2.2.4 Comparison	23
2.3 Main roles	24
2.3.1 Sleeping Beauty.....	24
2.3.2 The Nutcracker	26
2.3.3 Swan Lake	26
2.3.4 Comparison	27
3 Feminism in the interpretation of ballets.....	29
4 Conclusion	33
Traduction	34
5 Introduction	35
6 Le Ballet impérial russe : <i>La Belle au bois dormant, Casse-Noisette, Le Lac des cygnes</i>	38
6.1 Le genre « conte de fées »	46
6.2 La chorégraphie : le corps comme langage du sens.....	55
6.3 Les femmes dans Casse-Noisette et Le Lac des cygnes	71
6.4 La question de l'autonomie de la femme	76
Commentaires.....	83
7 Introduction	84
8 Texte source	86
8.1 Présentation et structure de l'ouvrage	86
8.2 Choix des parties à traduire	87
8.3 Analyse du texte source.....	87
8.3.1 Genre textuel	87
8.3.2 Langue : style et registre	89
8.3.3 Public cible du texte source	90
8.4 Cahier des charges.....	90
9 Méthodologie	98
9.1 Processus de traduction	98
9.2 Stratégie de traduction : approche cibliste ou sourcière	99
9.3 Recherches documentaires et terminologiques	100

9.3.1	Démarche documentaire et méthodologie de travail.....	100
9.3.2	Outils consultés	103
10	Terminologie du ballet	104
11	Problèmes rencontrés et solutions apportées	106
11.1	Tournures de phrase.....	106
11.2	Noms propres	107
11.3	Formulations humoristiques et jeux de mots.....	109
11.4	Notion de « genre »	110
11.5	Notion de « female agency »	111
11.6	Terminologie liée aux contes de fées.....	112
11.7	Problèmes ponctuels	113
11.7.1	Ballet-pantomime.....	114
11.7.2	Moralité.....	115
11.7.3	Personnalités	115
11.7.4	Précieuses	117
11.7.5	Aurore.....	118
11.7.6	Police secrète	118
11.7.7	Commère.....	119
12	Conclusion et réflexion	121
	Conclusion	122
	Annexes	124
	Bibliographie	125

Préface



This thesis is the result of my quest to combine two fields that are particularly close to my heart: feminism and dance. With this in mind, I have chosen to look at a work of undeniable importance in the field of dance history: Sally Banes's *Dancing Women: Female Bodies Onstage*, published in 1998. This book offers an innovative, feminist perspective on various dances since the beginning of the nineteenth century.

Dancing Women is divided into eight parts, covering key periods in the history of Western dance, from Romantic ballet to contemporary ballet, including the Russian Imperial ballet and modern dance. The work concludes with an envoi devoted to feminism and post-modern dance. At the heart of this thesis, I have concentrated on the section devoted to the Imperial Russian ballet, in particular the emblematic ballets *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker* and *Swan Lake*.

This choice of subject is not just academic; it also draws on my personal experiences. Having practiced dance for nine years, exploring distinctive styles from jazz to contemporary to afro dance, I have developed an intimate connection with this enchanting art. A second reason is that I particularly like classical music. And thirdly, *Sleeping Beauty* (one of Disney's many films) has always held a special place in my heart ever since I was a child, and I found it remarkably interesting to see this reinterpretation of the princess in ballet as well as from a feminist point of view.

This thesis is structured in three distinct parts. Firstly, an introduction highlights the importance of Russian ballets in the history of dance. It also draws a comparison between the three classical ballets mentioned, while analysing them from a feminist point of view, particularly with regard to the representation of women. The second part forms the heart of this study, with the translation of around fifty pages from English into French. The translated chapters include the introduction and the chapter devoted to the Russian Imperial ballet, which offers rich insights into the way in which women are portrayed in these classical ballets. Finally, the third part focuses on the translation comments. It is here that I share

my translation choices, my explanations of the decisions I made, the challenges I faced and the solutions I adopted to achieve a faithful translation.

In short, this work aims to contribute to a better understanding of dance and its evolution from a feminist perspective. I hope that this journey to the heart of the Russian ballets, guided by Sally Banes' enlightened analysis and my own translation, will inspire you and shed new light on the representation of women on stage.

Introduction

Feminist representation in the Russian ballets: A comparative analysis of *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker* and *Swan Lake*

1 Contextualisation of the Russian ballets

Ballet, as the art of dance, has occupied a significant place in the performing arts for a very long time. Its rich history and multiple dimensions make it a fascinating field of study. This introduction aims, firstly, to provide a detailed definition of ballet in general so that we can then put the Russian ballets into context.

1.1 Definition of ballet and historical context¹

In general, ballet can be defined as a form of artistic expression that combines dance, music, and physical expression to tell a story or convey emotions. The term "ballet" is derived from the Italian word "*ballare*", which means "to dance"² and it originated in the Italian Renaissance in the 15th century. It is characterised by a codified technique, specific dance movements, and a complex choreographic structure. Ballet is often presented on stage, featuring professional dancers (of all genders) who interpret specific roles according to the story and theme of the ballet. These performances are sometimes accompanied by a live orchestra, music, or even vocal performances. Elaborate costumes, sets, and visual effects are also essential elements in the aesthetics and construction of a ballet.

Over the centuries, ballet has evolved to encompass different dance styles (and techniques), such as classical ballet, romantic ballet, neoclassical ballet, and contemporary ballet, each with its own characteristics and conventions. Ballet has thus changed over time, due to the influence of diverse cultures and historical periods. As aforementioned, its origins date back to the Italian Renaissance, but it was in France, at the Court of Louis XIV, that classical ballet took shape with the establishment of academies and the help of personalities such as Jean-Baptiste Lully, who played a major role in developing the ballet technique and choreographic notation.

¹ This section is based on :

Anderson, J. (1992). *Ballet & modern dance : a concise history* (2nd ed.). Princeton Book.

Kant, M. and Guest, I. (2023, June 30). *Ballet*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/art/ballet>

Lee, C. (2002). *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. Psychology Press.

² Harper, D. (2017, May 18). Etymology of ballet. Online Etymology Dictionary. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.etymonline.com/word/ballet>

Indeed, Lee (2002, p.19) explains that ballet's progress was significantly influenced by the establishment of the *Académie Royale de Danse* in 1661 by Louis XIV. This institution formalised training and codified ballet techniques until the 1780s³, leading to the birth of the *ballet d'action*, notably with the French choreographer Jean-Georges Noverre. It consists of a narrative dance form with expressive storytelling through movement⁴.

In the 19th century, the Romantic ballet gained prominence. It was characterised by an emphasis on supernatural themes, ethereal dancers, and the use of pointework in dance. Some influential ballets during this period were Filippo Taglioni's ballet, *La Sylphide* (1832) and Adolphe Adam's ballet, *Giselle* (1841) that showed that the ballet technique continued to evolve, with greater virtuosity and new technical demands on the dancers.

At the same time, French influence blended with Russian traditions, creating a unique style. Russian classical ballet became increasingly popular in the 19th century, with choreographers such as Marius Petipa and Lev Ivanov creating iconic ballets. The productions of the Imperial Russian Ballet, including *Sleeping Beauty* (1890) and *Swan Lake* (1895), became essential masterpieces. Then, "as the 19th century drew to a close, the centre of ballet activity moved to St. Petersburg, where the art was supported by the bottomless resources at the disposal of the tsar"⁵. Indeed, this success continued with the emergence of the *Ballets Russes* founded by Serge Diaghilev in 1909, who turned conventions on their head and made Russian dance famous all over the world.

This leads me to develop further the history of ballet in Russia with its famous creations, and other specific elements, which will have an impact on modern dance.

³ Le Moal, P. (n. d.). *Création de l'Académie royale de danse*. FranceArchives. Retrieved July 2, 2023, from https://francearchives.gouv.fr/fr/pages_histoire/39314

⁴ The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, July 20). *Ballet d'action*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/art/ballet-daction>

⁵ Kant, M. and Guest, I. (2023, June 30). *Ballet*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/art/ballet>

1.2 Emergence of the Russian ballets⁶

Russia occupies a place of honour in the history of ballet, with a tradition that goes back several centuries. The country has made a significant contribution to the development and worldwide renown of this art form and has seen the emergence of reputed ballet companies and talented dancers who have shaped its artistic landscape. To understand the importance of Russian ballet, it is essential to trace the historical context, from the roots of Russian Imperial ballet to its predominant role in the world of dance.

The beginnings of ballet in Russia date back to around the 18th century, when French ballet masters, such as Jean-Baptiste Landé, were invited to the Russian Imperial Court to teach classical ballet techniques. It was also at this time that Russia's first dance school was founded in St. Petersburg (in 1738), laying the foundations for rigorous training and ambitious standards in Russian ballet. This school was later renamed the *Leningrad Ballet School* and is most famous under its current name, the *Vaganova Academy* of St. Petersburg. This institution became the cradle of classical ballet in Russia, training many exceptional dancers.

In the 19th century, classical Russian ballet reached its apogee with choreographers such as Marius Petipa and Lev Ivanov, who worked closely with the Mariinsky Theatre in St. Petersburg. Timeless masterpieces such as *La Bayadère* (1877), *Sleeping Beauty* (1890), *The Nutcracker* (1892) and *Swan Lake* (1895) were created during this period, setting the standards for classical ballet, and highlighting some of Russia's star dancers.

⁶ This section is based on :

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, November 19). *Ballets Russes*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/Ballets-Russes-ballet-company>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020, July 30). *Mariinsky Ballet*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/Mariinsky-Ballet>

Lifar, S. (1950). Histoire du ballet russe : depuis les origines jusqu'à nos jours. *Nagel*.

Lifar, S. (1969). The Russian Ballet in Russia and in the West. *The Russian Review*, 28(4), 396–402. <https://doi.org/10.2307/127159>

Roslavleva, N. P. (1966). *Era of the Russian Ballet* (Vol. 10). New York: Dutton.

Indeed, Marius Petipa, who held the function of ballet master at the Mariinsky Theatre for many years, created ballets that have become jewels in the classical repertoire. His most famous works include, as mentioned earlier, *Sleeping Beauty* (1890), *Swan Lake* (1895) and *La Bayadère* (1877). These ballets introduced new techniques, complex and emblematic “pas de deux” in the choreographies⁷.

Lev Ivanov was Petipa's collaborator and left his mark with illustrious ballets such as *The Nutcracker* (1892) and choreographed parts of *Swan Lake* (1895). Ivanov distinguished himself through his work on character dances and musical score, bringing emotional depth and remarkable creativity to his choreographies⁸.

Then, at the beginning of the 20th century, the *Ballets Russes*, founded by Serge Diaghilev, became a driving force in the development of ballet. Diaghilev brought together exceptional artistic talents, including renowned choreographers, composers, dancers, and designers. The *Ballets Russes* stood out for their innovative productions that fused dance, music, theatre, and the visual arts, shattering conventions and influencing the art of dance on a global scale⁹.

The *Ballets Russes* have left a lasting legacy and impact on the world of dance. Their influence on choreographic innovation and the exploration of new themes paved the way for new possibilities in modern ballet. In addition, choreographers such as George Balanchine, who trained at the *Ballets Russes*, have also contributed to the evolution of ballet worldwide.

⁷ The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, July 10). *Marius Petipa*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Marius-Petipa>

⁸ The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, February 14). *Lev Ivanov*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Lev-Ivanovich-Ivanov>

⁹ The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, November 19). *Ballets Russes*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/Ballets-Russes-ballet-company>

Williamson, S. (2022, April 25). A Legendary Collaboration of the Arts : The History of the Ballets Russes. *TheCollector*. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.thecollector.com/the-ballets-russes-history/>

2 Analysis of three classical Russian ballets

The classic Russian ballets of *Sleeping Beauty* (1890), *The Nutcracker* (1892) and *Swan Lake* (1895) have shaped the history of dance and continue to inspire audiences today. Each of these ballets are based on existing tales, and presents recurring themes such as love, transformation, and duality. However, they can also be distinguished by their narrative structures, main characters, and representations of women.

In this section, I will look at these three iconic classical Russian ballets. First, I will examine the plots and main themes of each ballet, ending with a comparison of the ballets. Next, I will look at the structure of each ballet, detailing the acts and scenes that make them up, everything that is part of the visuals (such as choreography), and I will compare them to highlight the similarities and differences. Finally, I will look at the main roles in each ballet, highlighting the key characters and their importance in the story. This in-depth analysis will provide a better understanding of these classical Russian ballets and examine how they differ and converge in their stories, structures, and leading roles.

2.1 Storyline and main themes

This first point of analysis will focus on the story told in each ballet (as well as the origin of this story) and the main themes developed throughout the ballets. In this way, we can compare the three classical ballets and find certain similarities (a sort of common thread between the ballets) or differentiate them and maybe find an explanation of those results.

2.1.1 Sleeping Beauty¹⁰

Sleeping Beauty is an iconic classical ballet created by the French choreographer Marius Petipa and first performed at the Mariinsky Theatre in 1890. The story of the ballet is based on the fairy tale by Charles Perrault “The Sleeping Beauty in the Wood” (1697)¹¹.

The plot of *Sleeping Beauty* revolves mainly around Princess Aurora, who falls victim to a spell cast by the evil fairy Carabosse. According to the curse, the princess pricks her finger with a spindle and falls into a deep sleep. However, the Lilac Fairy, endowed with benevolent magical powers, manages to soften the curse. Instead of dying, Aurora and the whole kingdom are plunged into a hundred-year sleep, until a prince comes to wake her with a kiss of true love. The ballet concludes with the wedding of Princess Aurora and Prince Désiré, surrounded by numerous guests and fairytale characters.

Several main themes are developed in this ballet. First, there is the theme of true love, symbolised, for example, by the prince's kiss that awakens Aurora from her sleep. It is a romantic theme that celebrates the strength of love and its ability to triumph over many trials.

Next, the ballet explores the power of magic and sorcery through a duality between the characters of Carabosse and the Lilac Fairy. Carabosse embodies evil and vengeance, while the Lilac Fairy represents benevolence and protection. Their duality is a key element in the plot, underlining the contrast between good and evil, which is very present in the story.

¹⁰ This section is based on :

Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.

Kirstein, L. (1984). *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. Courier Corporation.

Diénis, J.-C. (n.d.). « LA BELLE AU BOIS DORMANT (M. Petipa) ». *Encyclopædia Universalis* [online]. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-belle-au-bois-dormant/>

Snodgrass, M. E. (2015). *The Encyclopedia of World Ballet*. Rowman & Littlefield.

Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. Clarendon Press.

¹¹ Diénis, J.-C. (n.d.). « LA BELLE AU BOIS DORMANT (M. Petipa) ». *Encyclopædia Universalis* [online]. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-belle-au-bois-dormant/>

The ballet also features the royalty and splendour of the royal court. Grandiose ball and coronation scenes are presented, with sumptuous dances highlighting the grace and elegance of the dancers.

Finally, *Sleeping Beauty* is a ballet that celebrates enchantment and wonder. The sumptuous sets, magnificent costumes and spellbinding dances create a fairytale atmosphere that transports the audience into an enchanted world.

2.1.2 The Nutcracker¹²

The Nutcracker is a fairytale ballet also created by Marius Petipa and by Lev Ivanov. It was also first performed at the Mariinsky Theatre in St. Petersburg in 1892. The story of the ballet was inspired by Alexandre Dumas' tale "The Nutcracker and the Mouse King", itself adapted from Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's tale¹³.

The plot of *The Nutcracker* unfolds during a Christmas party at the home of young Clara. Her mysterious godfather, Drosselmayer, gives her a nutcracker in the shape of a soldier. That night, Clara discovers that her nutcracker is actually an enchanted prince and finds herself plunged into a fairytale world inhabited by living dolls, mice, and fantastic characters.

The main themes developed in *The Nutcracker* are those of childhood, imagination, and magic. The ballet explores the power of imagination and the ability of dreams to transport us to fantastic worlds. We can see this with the scenes in the second act, where Clara visits the Land of Sweets, which embody this dreamlike dimension and evoke wonder and escape.

¹² This section is based on :

Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.

Schwarm, B. (2022, December 11). *The Nutcracker*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/The-Nutcracker>

Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. Clarendon Press.

Wiley, R. J. (1997). *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford University Press.

¹³ Schwarm, B. (2022, December 11). *The Nutcracker*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/The-Nutcracker>

Another important theme is transformation. Indeed, Clara sees her nutcracker metamorphose into a prince, symbolising the power of love and faith to bring about change.

The ballet also highlights the notion of passage from childhood to adulthood, with the character of Clara going through an initiation and discovering the adult world through her fantastic adventures.

Finally, *The Nutcracker* is also imbued with a festive atmosphere, represented by the Christmas party scene and the Waltz of the Snowflakes.

2.1.3 Swan Lake¹⁴

Swan Lake is the third emblematic ballet composed by the Russian composer Pyotr Ilyich Tchaikovsky, but also created, like the previous two, by the choreographer Marius Petipa. The first performance of this ballet took place at the Bolshoi Theatre in Moscow in 1877, but it is the revised version by Lev Ivanov in 1895 that has become the most famous and most performed to this day.

The story of this ballet centres on Prince Siegfried who, on his birthday, falls in love with Odette, a young woman transformed into a swan by the sorcerer von Rothbart. Odette and the other bewitched young women only regain their human appearance at night. Siegfried promises Odette that he will love her forever, but von Rothbart uses deception to make Siegfried declare his love for Odile,

¹⁴ This section is based on :

Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.

Beaumont, C. W. (1952). *The Ballet Called Swan Lake*. Dance Books Ltd.

Kirstein, L. (1984). *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. Courier Corporation.

Féron, A. (n.d.). « Le Lac des cygnes, TCHAIKOVSKI (Piotr Ilitch) ». *Encyclopædia Universalis* [online]. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.universalis.fr/encyclopedie/le-lac-des-cygnes-tchaikovski-piotr-ilitch/>

Swan Lake. (n.d.). The Marius Petipa Society. Retrieved July 3, 2023, from <https://petipasociety.com/swan-lake/>

Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. Clarendon Press.

Wiley, R. J. (1997). *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford University Press.

Odette's evil double. When he realises his terrible mistake, Siegfried tries to redeem himself and save Odette from von Rothbart's spell.

The main themes of *Swan Lake* are love, betrayal, redemption, and the struggle between good and evil. Indeed, the ballet explores the duality between Odette and Odile, embodying purity, and innocence on the one hand, and seduction and deceit on the other. This is a poignant story of impossible love, sacrifice and tragic destiny.

The choreography of the pas de deux between Siegfried and Odette are moments of great emotional intensity, highlighting the connection and deep desire between the two characters. Tchaikovsky's spellbinding music, with its famous Swan Theme, adds a magical and emotional dimension to the story¹⁵. The swans' dances in the second act, performed in harmony and synchronisation, have become emblematic and are considered one of the high points of classical ballet.

2.1.4 Comparison¹⁶

The three ballets, *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker* and *Swan Lake*, share common characteristics in the story they tell and the themes they explore. First, they all present stories imbued with enchantment and magic. *Sleeping Beauty* and *The Nutcracker* are fairytale ballets that plunge the audience into enchanted worlds and *Swan Lake* consists of a story of transformed swans that adds that fantastic dimension.

Moreover, these ballets highlight the power of love and the struggle, even duality, between good and evil. In *Sleeping Beauty*, true love triumphs over the curse of the wicked fairy, while in *The Nutcracker*, love and faith allow for

¹⁵ *Swan Theme from 'Swan Lake' (Brass Band) Tchaikovsky arr. Jack Lythaby.* (n. d.). BrookWright Music. <https://www.brookwrightmusic.com/product-page/swan-theme-from-swan-lake>

¹⁶ This section is based on:

Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.

Kirstein, L. (1984). *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. Courier Corporation.

Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. Clarendon Press.

Wiley, R. J. (1997). *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford University Press.

transformation and redemption. *Swan Lake* explores impossible love and betrayal through the struggle between Odette and Odile, symbolising purity, and deception respectively.

In terms of differences, we could say that these ballets offer a sort of distinct narrative structure. In fact, *Sleeping Beauty*, which follows a classical plot with a curse, an enchanted sleep and a saving awakening, is more or less the same as *Swan Lake*'s narrative structure, which is a romantic tragedy in which the hero fights a spell to find true love. *The Nutcracker*, on the other hand, retraces a Christmas story with a fantastic journey through a magical kingdom.

To sum up, although the three ballets share many common elements and themes, such as enchantment and magic, they also differ to a greater or lesser extent in their stories and their sometimes-specific themes. What the three ballets do have in common, however, is the idea of dichotomy between good and evil and the theme of love, which is central to their stories.

2.2 Structure

This second point of analysis will focus on the structure of each ballet (and therefore also its performance, visual effects, sets, etc.) so that we can again compare these three classical ballets and perhaps find a certain pattern, even similarities in the choreography or the structure of the ballet, for example, or differentiate them.

2.2.1 Sleeping Beauty¹⁷

Sleeping Beauty is a classic ballet, consisting of three acts (and a prologue), each with its own atmosphere and a few key moments. The ballet's structure is meticulously designed to tell the story in a fluid and captivating way.

The prologue is usually devoted to introducing the characters and establishing the plot. Here, we discover Princess Aurora's christening ceremony, to which all the fairies except Carabosse are invited. Carabosse makes an appearance, however, and from there the spell is cast. This first part also serves to create the visual universe of the ballet, with sumptuous sets representing the castle and court of the kingdom. This act often features spectacular ensembles

¹⁷ *Ibidem* Point A.1.

and solo variations for the dancers. The sets may depict mysterious places, such as an enchanted forest or an enchanted palace.

The first act represents the execution of the spell cast by Carabosse on Aurora's sixteenth birthday, when she pricks herself on an old lady's spindle. Aurora and the entire court are lulled to sleep by the Lilac Fairy's magic spell. The Garland Waltz takes place during this first act and features a playful, fairytale scene in which the characters dance with garlands, creating a festive, colourful atmosphere.

The second act is a pivotal moment in the ballet, set one hundred years later. Aurora is awakened by Prince Désiré's kiss, symbolizing true love triumphing over evil.

Finally, the third act is one of denouement and celebration. It is in this act that the famous grand pas de deux between Aurora and Prince Désiré takes place. This pas de deux is often choreographed with great virtuosity, displaying the technique and elegance of the dancers. Moreover, the sets and visual effects create an enchanting atmosphere, with lighting effects, dreamlike scenery, and enchanting costumes. The ballet ends with a grand wedding scene, in which the main characters and members of the court dance to celebrate the union of the two heroes.

2.2.2 The Nutcracker¹⁸

The Nutcracker is a ballet in two acts (and sometimes with a small prologue) that offers audiences a rich and varied structure, creating a captivating visual and emotional experience.

The first act establishes the festive atmosphere of Christmas and introduces the main characters, including Clara, her brother Fritz and the mysterious Drosselmayer. This act takes place in the warm surroundings of Clara's home, richly decorated for the Christmas festivities. Clara is presented with a nutcracker by her godfather. Then comes the ballet's climax in the second part of this first act, where dreams and magic come to life. It begins with a spectacular transformation, in which the Christmas tree grows to become immense, transporting Clara and her prince into a world of enchantment. In this part, the sets and costumes take on a

¹⁸ *Ibidem* Point A.2.

fairytale dimension, with fantastic landscapes, wonderful characters such as the Snowflakes and exotic characters dancing in the Land of Sweets.

The second act represents the arrival at the palace of Confiturembourg and features solo variations and character dances. Indeed, it represents the famous Waltz of the Flowers, a magical, enchanting scene in which the dancers move with grace and lightness, surrounded by a lush backdrop of flowers, transporting the spectator into a world of beauty and wonder. The dancers perform in a luxuriant, colourful setting, representing an enchanted garden filled with flowers and characters such as the Sugar Plum Fairy. The choreography of this act often emphasizes the grace and virtuosity of the dancers, with pas de deux and variations executed with precision and elegance.

The structure of *The Nutcracker* ballet is underpinned by Piotr Ilyich Tchaikovsky's spellbinding music, which guides the emotions and transitions throughout the story. The captivating melodies and subtle orchestral arrangements contribute to the ballet's magical atmosphere.

2.2.3 Swan Lake¹⁹

Swan Lake is a ballet in four acts (and some productions have a prologue) with a carefully conceived structure.

The first act of *Swan Lake* establishes the plot and introduces the main characters. It is Prince Siegfried's birthday, and he must choose his bride, something he is reluctant to do. The ballet thus takes place in a royal setting, with sumptuous sets representing a castle and a court. It is at the end of this act that Prince Siegfried meets a white swan (Odette) without knowing her true bewitched identity.

The second act is often considered the emotional heart of the ballet. It usually takes place in an enchanting lakeside landscape, where Odette and the other swans live under the evil spell of the sorcerer von Rothbart. The Dance of the Little Swans is characterized by graceful, flowing movements, and the choreography underscores the beauty and elegance of these mythical creatures. It is in fact an emblematic scene in which the dancers, dressed in white costumes

¹⁹ *Ibidem* Point A.3.

resembling swans, move with grace and elegance in synchronised fashion, creating an atmosphere that is both majestic and melancholic.

The third act is when the drama unfolds, and tensions intensify. It takes place in a sumptuous palace, where Siegfried is deceived by the sorcerer von Rothbart, who introduces him to Odile, Odette's evil double. Near the lake, Siegfried and Odette both take their own lives, as it is too late to reverse the curse. Different versions of this ending exist, however. The Mariinsky version, for example, features the fight between the Prince and von Rothbart, and the ballet ends with a moving final scene in which love triumphs. The choreography of this act often highlights the emotional power and symbiosis between the two protagonists²⁰.

The structure of *Swan Lake* is underpinned by the timeless music of Pyotr Ilyich Tchaikovsky, which adds a haunting, emotional dimension to the whole ballet.

2.2.4 Comparison²¹

All three ballets share common elements in their structure, visual effects, choreography, and dances, while retaining their own particularities.

Structurally, these ballets generally consist of several acts (between two and four) that follow a narrative progression. Each act has its own key moments, with distinct actions and atmospheres.

Sleeping Beauty and *The Nutcracker*, for example, feature an opening section (either in the prologue or in the first scene of Act I) that lays the groundwork for the story, while *Swan Lake* introduces the drama rather rapidly from the outset. While the second acts of all three ballets generally represent the centre of the story and action, transporting the audience into a fairytale world of enchantment, sumptuous scenery, and spectacular visual effects.

In terms of visual effects, each ballet offers a more or less distinct aesthetic. *Sleeping Beauty* features grandiose sets representing a castle and royal court,

²⁰Guillaume, O. (2023, February 13). Quelle est l'histoire du Lac des cygnes de Tchaïkovski ?

Radio Classique. Retrieved July 4, 2023, from

<https://www.radioclassique.fr/histoire/oeuvres/quelle-est-lhistoire-du-lac-des-cygnes-de-tchaikovski/>

²¹ *Ibidem* Point A.4.

while *The Nutcracker* is set in a Christmas world with colourful, festive decorations and a private palace in the Land of Sweets. As for *Swan Lake*, it features contrasting sets between the real world (also the court) and the world of the swans around the lake, creating an ethereal, magical atmosphere.

Moreover, choreography and dance play a crucial role in these ballets. Each ballet features specific dance steps that highlight the technique, grace, and expressiveness of the dancers. Pas de deux, solo variations and ensembles are key moments, where the dancers' virtuosity and synchronization are highlighted. Furthermore, each ballet has its own emblematic dances, such as the Garland Waltz from *Sleeping Beauty*, the Dance of the Sugar Plum Fairy or the Waltz of the Flowers from *The Nutcracker* and the Dance of the Little Swans from *Swan Lake*.

In short, although the three ballets share similar structural elements and several dance steps, they are distinguished by their specific visual effects, distinct choreography, and the characteristic dances of each work. However, all these ballets offer an exceptional visual and artistic experience with their sumptuous sets, enchanting visual effects, refined choreography, and dances imbued with grace and emotion.

2.3 Main roles

Finally, this third and last point of analysis will focus more specifically on the distinct roles found in each ballet and their interpretation. By again comparing the three classical ballets on this point, we may find correlations, similarities (even a link) in the choice of characters, their roles and representation in the ballet, their importance, and the image they portray.

2.3.1 Sleeping Beauty²²

In the ballet *Sleeping Beauty*, several leading female roles (as well as a male one) occupy a central position, each conveying a specific image and offering a unique interpretation.

The role of Princess Aurora, also known as Sleeping Beauty, is one of the most emblematic of all female roles. Aurora embodies the figure of a pure,

²² *Ibidem* Point A.1.

beautiful, and vulnerable young woman, but also one with great inner strength. Her character evolves from enchanted sleep to the awakening of true love, symbolizing the transition to adulthood. Aurora's interpretation requires impeccable technique, feminine grace, and expressiveness to convey the character's transformation and emotion.

Secondly, Prince Désiré plays a significant role as the male protagonist. His character embodies the romantic ideal of Prince Charming in search of true love. He is the hero whose determination and courage break the spell and awaken Princess Aurora from her eternal slumber. The role of Prince Désiré highlights the dancer's grace and strength, while representing a positive image of masculinity in the ballet, where he is portrayed as an ally and equal partner to the princess, helping to balance gender representations in this work.

Another important female role is that of the Lilac Fairy, a benevolent, protective figure who supports Aurora throughout the story. Her interpretation emphasizes grace, wisdom, and feminine vital energy. She represents a strong, positive female figure, offering a counterpoint to the curse and negative forces present in the story.

Then, Carabosse, the evil fairy, embodies the antagonist of the story and represents the traditional figure of the wicked witch. Her character exudes an aura of dark power and malevolence, bringing a dose of danger and conflict to the plot. Carabosse's interpretation highlights a determined and uncompromising feminine force, underlining the harmful consequences of marginalization and rejection. While playing a crucial role in the development of the plot, she also offers the dancers the opportunity to demonstrate their artistic talent by embodying a complex and powerful character, adding a dramatic and confrontational dimension to the ballet.

From a feminist perspective on the representation of women in ballet, it is important to emphasize that these female roles often go beyond the traditional image of fragility and passivity. The dancers who interpret these roles can bring their own interpretation and power to their dancing. They can express the strength, determination, and resilience of the female characters, creating a more nuanced and emancipatory representation of women on stage.

2.3.2 The Nutcracker²³

In *The Nutcracker*, the main roles are dominated by both male and female characters, offering a variety of interpretations and gender representations.

Among the female roles, the character of Clara, a dreamy, imaginative young girl, is central. Clara embodies the innocence and curiosity of childhood, and her interpretation allows the dancer to highlight her grace and delicacy. She is often seen as showing how women can be courageous and curious, while developing qualities of empathy and adventure.

The Sugar Plum Fairy is an emblematic figure in ballet. She represents magic and wonder, and her interpretation highlights the benevolent feminine power. She is often portrayed as a motherly, protective figure, guiding, and encouraging Clara on her journey through the enchanted realm of the Land of Sweets. Her role highlights the benevolence and generosity of women.

As for the male roles, the character of the Nutcracker Prince is also central to the story. He is played by a dancer who embodies the prince's strength and nobility. His role is essential to the resolution of the plot, in which he defends Clara against the Mouse King and accompanies her on her enchanting journey. The Nutcracker Prince presents a positive representation of masculinity, showing how men can be protective and courageous, but also graceful in their dancing.

Overall, then, *The Nutcracker* offers a balance between female and male roles, featuring strong, determined, and caring female characters, while offering positive representations of masculinity that transcend traditional gender stereotypes.

2.3.3 Swan Lake²⁴

In *Swan Lake*, the leading roles offer a rich exploration of male and female characters, each presenting a unique interpretation.

The central female role is that of Odette, the swan princess, cursed by the sorcerer von Rothbart. Odette embodies the grace, elegance and vulnerability of the white swan, and her interpretation highlights the dancers' delicacy and impeccable technique. Indeed, she often represents the figure of the female victim,

²³ *Ibidem* Point A.2.

²⁴ *Ibidem* Point A.3.

imprisoned by the evil spell, but also resilient and strong in her quest for freedom and true love.

In contrast to Odette, the role of Odile, the black swan, is also played by a dancer, but with a totally different approach. Odile exudes an aura of seduction and mystery, playing the role of the temptress who seduces Prince Siegfried. Her interpretation highlights feminine power and assurance, offering an ambivalent representation of femininity.

As for the male roles, the character of Prince Siegfried is central to the story. He is played by a dancer who embodies the prince's nobility and determination. His role is essential to the development of the plot, as it is through his sincere love that he can free Odette from the spell. Moreover, he also presents a positive representation of masculinity, showing how men can be allies and equal partners to women.

The role of von Rothbart, the evil sorcerer, is also played by a dancer, who exudes a commanding, menacing presence. His character represents the antagonist, but his interpretation can also be seen as a subtle critique of male stereotypes of power and control, highlighting the harmful consequences of manipulation and domination.

In general, *Swan Lake* offers a complex exploration of male and female roles, allowing the dancers to deploy their virtuosity and artistic sensitivity to bring these iconic characters to life.

2.3.4 Comparison²⁵

In these three classical ballets, the female leads occupy a principal place and present a variety of interpretations and images, each offering a feminist perspective on the representation of women in ballet.

First, all three ballets feature strong, determined female heroines. Aurora, Clara, and Odette all represent young women in search of freedom and true love, reflecting the desire for female emancipation at a particular time and in a particular historical context.

On the other hand, each ballet features an antagonistic female figure who contrasts with the main heroine. Carabosse, the Sugar Plum Fairy and Odile

²⁵ *Ibidem* Point A.4.

embody wickedness, ambiguous magic, and manipulative seduction respectively. These characters add dramatic tension to the plot and highlight the complexity of women's roles in society.

As for the male roles, all three ballets feature devoted and noble princes. Prince Désiré, Prince Nutcracker and Prince Siegfried are all protective allies of the heroines, underlining the importance of cooperation and gender equality in conflict resolution.

In short, the three ballets offer a rich exploration of female and male leads, each contributing to a nuanced representation of femininity and masculinity. Together, they illustrate the evolution of women's representations in society and in the art of ballet, while underscoring the importance of presenting strong, diverse, and emancipated female characters on stage.

3 Feminism in the interpretation of ballets²⁶

Classical ballets have often been criticised for their gender stereotypes, depicting women as fragile, passive or objects of desire. “Classical works such as *Giselle*, *Swan Lake*, *Le Corsaire*, and *The Sleeping Beauty* are iconic, revered embodiments of ballet that often depict women quite poorly” (Wirth, 2021, p.136). Indeed, even the scenic content of the most famous ballets gives an extremely limited and unrepresentative image of its female protagonists. Take Aurora, for example, as Sylvie Guillem sums up: “[...] *The Sleeping Beauty*: she sleeps²⁷” (Karlin, 2016).

²⁶ This section is based on :

Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.

Croft, C. (2014). Feminist Dance Criticism and Ballet. *Dance Chronicle*, 37(2), 195–217. <http://www.jstor.org/stable/24252572>

Daly, A. (1991). Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal*, 23(1), 2–5. <https://doi.org/10.2307/1478691>

Karlin, S. (2016, August 21). The Radical Swan - A Feminist's Argument for Ballet. *Medium*. Retrieved July 5, 2023, from <https://sabinakarlin.medium.com/the-radical-swan-71dd602de07f>

Kourlas, G. (2023, April 10). Finding Freedom and Feminism in Ballet. (It's Possible.). *The New York Times*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.nytimes.com/2023/04/05/arts/dance/balanchine-feminism-ballet.html>

Macaulay, A. (2018, December 21). The Ambiguous Sexism of Marius Petipa, Ballet's Towering Master. *The New York Times*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.nytimes.com/2018/12/21/arts/dance/marius-petipa-bicentennial.html>

Macaulay, A. (2019, January 2). Is classical ballet sexist ? *The Independent*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/ballet-sexist-marius-petipa-swan-lake-nutcracker-sleeping-beauty-a8700486.html>

Ushchapivska, O. (2017). The Representation of Female Characters in the Music of Russian Ballet. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1), 57–69. <http://www.jstor.org/stable/44259475>

Wirth, L. M. (2021). *Cultural, Political, and Choreographic Developments of Feminism in Classical Ballet*. *Undergraduate Honors Thesis Collection*. Retrieved July 5, 2023, from <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/599>

²⁷ Schabas, M. (2014, November 7). Manon: The ballet with feminism talking points. *The Globe and Mail*. Retrieved July 5, 2023, from <http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/manon-the-ballet-with-feminism-talking-points/article21505979/>.

The problem with these stereotypes stems from the fact that, at the time, ballets were produced by men and by their vision of male society and therefore, "although women exist at the centre of classical ballets, men control plot and narrative, in addition to physically lifting, turning and leading the ballerinas" (Wirth, 2021, p.136). That is why George Balanchine's famous quote "Ballet is woman" has been challenged by many women in the ballet community, since with hindsight "it becomes increasingly clear that, in fact, ballet is 'a woman made by a man'²⁸" (Wirth, 2021, p.122). However, according to Lydia Mariya Wirth "despite the patriarchal and misogynistic traditions that this art form is steeped in, women have made significant strides in reclaiming ballet as a tool of female empowerment rather than of suppression or objectification" (2021, p.122). Dance has a lot to gain from a feminist analysis, since it is an art form in which the body is used for the most part, and this is precisely where the distinction between the genders is made, which is why a feminist analysis would have its place (Daly, 1991, p.2).

Indeed, *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker* and *Swan Lake* are reflections and products of their time, when female roles were often confined to traditional stereotypes and social expectations of the time. Overall, however, the three Russian ballets feature central female characters, each with their own specific characteristics and roles that highlight them. By analysing the representation of women in these ballets, it is possible to identify elements that can be interpreted from a feminist perspective, highlighting, for example, the way in which dancers interpret female characters and how female roles have evolved over the history of ballet.

In *Sleeping Beauty*, for example, Aurora and the Lilac Fairy represent two facets of femininity. Aurora is a young woman in search of love and freedom, while the Lilac Fairy is a benevolent mother figure. In comparison with Charles Perrault's fairy tale, in the ballet *Sleeping Beauty* some changes have been made to the roles of certain characters, giving them greater importance. The Lilac Fairy brings balance to the struggle between good and evil and it is she who is

²⁸ Peters, J. (2021, March 8). Female Choreographers Are Reimagining What Story Ballets Can Be. *Dance Magazine*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.dancemagazine.com/women-choreographers/>

highlighted in Act II and not the prince or the princess. This duality offers a nuanced perspective on female roles and shows that women can be both vulnerable and powerful as "[...] these changes in the development of Perrault's tale strengthened the dramatic action but weakened the characters of Aurora and Désiré". The prince is portrayed rather passively for once, as he merely wakes the princess with a kiss, and the focus is on the Lilac Fairy (Ushchapivska, 2017, p.59).

Secondly, the character of Carabosse in *Sleeping Beauty* offers a subtle critique of traditional stereotypes of the evil woman, challenging patriarchal conventions. As the antagonist, she is a powerful, independent, and determined woman who refuses to conform to social expectations. Her exclusion from Aurora's christening motivates her to seek revenge, highlighting the consequences of marginalising women who do not conform to established norms. Although she is an antagonist, her role invites us to consider the complexity of female characters in classical ballet. Moreover, it invites us to reflect on the consequences of the rejection and exclusion of women who assert themselves and refuse to submit to the expected norms of femininity, thus reinforcing the feminist analysis of the representation of women in this ballet (and in society).

In addition, Clara and the Sugar Plum Fairy in *The Nutcracker* are key female characters who reveal their strength and determination. As Ushchapivska points out, compared to the character of Aurora, "the heroine of the ballet *The Nutcracker* is more active" (2017, p.60). Indeed, Clara embodies the innocence and adventure of childhood. She is a courageous young girl who uses her imagination and embarks on a fantastic adventure. Her character shows how a woman can be an active agent in her own story, defying traditional expectations and who "dauntlessly fights for her dream to become reality and creates her own fairy-tale prince" (Ushchapivska, 2017, p.61). In addition, the character of the Sugar Plum Fairy symbolises magic and maternal benevolence, underlining the strength and support of the women in the story. To confirm this, Banes (1998, p.60) also states that the Sugar Plum Fairy can be perceived as "delicate" but also as "magisterial" and at the head of an "empire [...] metaphorically coded as feminine" (Croft, 2014, pp.213-214).

Whereas *Swan Lake* presents an interesting contrast between Odette and Odile. Odette, the white swan, exudes grace and fragility, while Odile, the black swan, embodies seduction and mystery. Although these two characters may seem subject to the desires of men, their duality can be interpreted as a representation of the many facets of femininity. In contrast, the male roles of Prince Siegfried and von Rothbart also offer reflections on masculinity, ranging from tenderness and love to manipulation and power.

By analysing these examples, we can see how Russian classical ballets, despite their stereotypical representations at first sight, also offer opportunities for feminist interpretation. They allow dancers to appropriate female roles, to subvert them and to interpret them with strength and autonomy. These ballets provide platforms for questioning gender norms and celebrating women's diversity and emancipation and “the feminine focus of ballet can be deeply empowering for the modern woman, so long as the community rejects the harmful stereotypical tradition with which it often paints and perceives women” (Wirth, 2021, p.147).

4 Conclusion

In conclusion, classical Russian ballets offer a rich source of material for exploring the links between feminism and the representation of women. They allow us to deconstruct gender stereotypes and offer feminist interpretations of female characters, highlighting their strength, determination, and ability to defy traditional expectations. These ballets are testaments to art's ability to evolve, to reflect on society and to inspire new perspectives on femininity and masculinity.

However, it is essential to continue research into feminism in ballet and to deepen our understanding of the representations of women on stage. Further studies could look at classical Russian ballets and their female characters, to uncover new feminist interpretations and meanings. In addition, it would be relevant to explore how contemporary ballets address issues of gender and feminism, and how they can continue to evolve to represent gender diversity and equality.

Finally, it is vital that the feminist debate in ballet continues and grows. Ballet companies, choreographers, dancers, and audiences have an essential role to play in promoting the equal representation of women on stage. By raising awareness and challenging traditional norms, we can advance gender equality in the world of ballet and the arts in general.

In short, classical Russian ballets invite us to reflect on the place of women in society and their representation in art. They are a testament to art's evolution, ability to challenge established norms and to inspire new perspectives on femininity and masculinity. Exploring feminism in ballet thus opens promising prospects for future research and highlights the crucial importance of the feminist debate.

Traduction



5 Introduction

P.1 Dans cet ouvrage, je m'efforce de réinterpréter l'histoire canonique de la danse, d'un point de vue féministe, depuis le milieu du dix-neuvième siècle. Ce n'est seulement depuis quelques années que les historiens de la danse ont commencé à écrire des histoires particulièrement féministes sur cette discipline, bien que les femmes occupent une place centrale dans la plupart des ouvrages consacrés à la danse théâtrale des deux derniers siècles. Avec cet ouvrage, j'espère apporter une petite contribution à ce débat, contribution qui se mêle parfois avec certains écrits féministes préexistants.

L'ouvrage est organisé en six chapitres qui couvrent le canon de la danse occidentale, principalement d'origine euro-américaine. Les chapitres traitent des sujets suivants : le ballet romantique du milieu du dix-neuvième siècle en France et au Danemark ; le Ballet impérial russe de la fin du dix-neuvième siècle ; les précurseurs américains de la danse moderne au tournant du siècle ; le ballet contemporain des premières décennies du vingtième siècle (représenté par les Ballets russes de Diaghilev à Paris) ; la danse moderne historique des années 1920, 1930 et 1940 en Allemagne et aux États-Unis ; et le ballet contemporain des années 1930 aux années 1950 en Europe et aux États-Unis. Par conséquent, l'ouvrage débute à l'époque où le ballet, tel que nous le connaissons aujourd'hui (avec l'ascension des femmes), a commencé, et se conclut avec l'établissement de la danse moderne canonique et du ballet contemporain qui continuent d'influencer les chorégraphies actuelles.

Dans chaque chapitre, je me concentre sur une ou plusieurs danses, afin de retracer l'histoire de la danse théâtrale occidentale d'un point de vue centré sur la femme. J'analyse la manière dont les femmes sont représentées dans les œuvres majeures du canon de la danse théâtrale, que celles-ci soient écrites par des hommes ou des femmes. En replaçant la création de ces œuvres dans leur contexte sociopolitique et culturel, je démontre que les chorégraphes ont créé des images de femmes qui sont façonnées par (et qui façonnent en partie) les débats permanents de la société sur la sexualité et l'identité féminine. Je soutiens que la scène de danse a souvent reflété et renforcé, mais aussi influencé et parfois

critiqué les conceptions culturelles de la corporalité (en particulier les conceptions du corps et de l'identité des femmes). De plus, les attitudes des hommes envers les femmes et les attitudes des femmes envers elles-mêmes prennent littéralement corps sur scène, à travers la danse.

L'ouvrage se termine par un post-scriptum consacré au féminisme et à la danse post-moderne des années 1960 à nos jours. Ce dernier complète brièvement mon analyse du canon en explorant les stratégies employées par les chorégraphes contemporains pour remettre en question à la fois le discours sur la danse et celui sur le genre. Il met aussi en avant les façons dont ces chorégraphes ont récemment créé des représentations de la diversité des genres selon des lignes ethniques, compte tenu de l'augmentation des personnes de couleur dans l'arène de la danse de concert.

P.2

La méthodologie que j'ai adoptée pour la recherche et la rédaction de cet ouvrage peut se résumer par des analyses approfondies de la chorégraphie, située dans des contextes artistiques, sociopolitiques et économiques. Ces analyses reposent en partie sur l'étude des éléments de la danse tels que les postures, les gestes, les pas, ainsi que sur l'utilisation de l'espace, du temps, du poids et du flux, mais aussi les interactions en solo, en duo et en groupe. La musique, les costumes et les décors sont également pris en compte. Ces éléments sont interprétés en fonction de leur signification dans les codes de genre de la culture occidentale, s'inspirant dans les grandes lignes du livre *Gender Advertisements*²⁹ d'Erving Goffman³⁰. Bien que j'utilise souvent des informations biographiques afin d'éclairer mes interprétations des danses, mon intérêt se porte moins sur la sociologie de la vie des femmes en tant que danseuses ou chorégraphes que sur la manière dont la chorégraphie et le spectacle créent des représentations culturelles des identités de genre.

Comme de nombreuses femmes engagées dans le domaine de la danse, j'ai longtemps pensé qu'une analyse féministe explicite n'était tout simplement pas nécessaire dans un domaine très féminisé où de nombreuses figures de proue

²⁹ N.d.I.T. : « Le genre dans les publicités ».

³⁰ Erving Goffman, *Gender Advertisements* (New York : Harper and Row, 1979).

(tant artistes que chercheuses) sont des femmes. Cependant, ces dernières années, le domaine de la danse et le discours critique qui l'entoure ont évolué de manière à mettre en avant la conscience féministe. D'une part, la génération actuelle des chorégraphes intègre des questions d'identité féministe dans leurs danses. D'autre part, une nouvelle génération de chercheurs en danse a mis en lumière la nécessité d'une analyse féministe, suscitant ainsi un débat urgent dans notre domaine.

Comme je l'ai mentionné précédemment, l'histoire de la danse en tant que discipline n'a été étudiée d'un point de vue féministe que depuis peu, et il existe très peu de modèles à cet égard. Il reste encore beaucoup de travail à accomplir. En effet, certaines recherches et interprétations fondamentales réalisées dans d'autres domaines, telles que l'analyse de l'image des femmes dans les œuvres littéraires canoniques, n'ont pas encore été appliquées aux études sur la danse. Cet ouvrage vise à combler certaines de ces lacunes.



6 Le Ballet impérial russe : *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, *Le Lac des cygnes*

P.42

Le nom de Marius Petipa est synonyme de Ballet impérial russe. Le chorégraphe français installé en Russie a obtenu son plus grand succès avec *La Belle au bois dormant* (1890). Ce ballet qui allie différents styles précédents, établit le canon du vocabulaire et de la structure chorégraphique du ballet classique.³¹ À travers son intrigue, son décor et ses codes de bonnes manières, le ballet incarne le comportement et les valeurs de la hiérarchie de la cour qui l'a produit. Créé durant l'ère réactionnaire russe, il témoigne d'une politique royaliste hautement conservatrice. La configuration chorégraphique renforce la répartition genrée du travail, qui devient un trait caractéristique du ballet classique et qui constitue la célébration la plus spectaculaire du thème du mariage dans le canon de la danse occidentale. Nous pourrions donc nous attendre à ce que ce ballet soit fatalement patriarcal. Paradoxalement, Aurore évolue dans un monde où les hommes disparaissent presque et où les femmes règnent en maître, ce qui semble contredire les messages genrés des versions originales des contes de fées qui ont inspiré ce ballet.

Le ballet de *La Belle au bois dormant* a été réalisé par Ivan Vsevolovski, directeur des Théâtres impériaux de 1881 à 1899, qui a également écrit le scénario, conçu les costumes, sollicité Piotr Tchaïkovski pour composer la musique et travaillé en étroite collaboration sur la chorégraphie avec Petipa. Vsevolovski voulait produire des ballets de cour aussi impressionnants que ceux de la cour de France sous Louis XIV. Cependant, au lieu de pencher pour un thème classique (comme l'aurait fait Lully), Vsevolovski situe son ballet à l'époque du Roi-Soleil, d'après le conte de fées de Charles Perrault, écrit pour la cour de Versailles. C'était un choix excellent car Vsevolovski a pu rassembler en un coup toute une série d'événements et d'enjeux. Premièrement, l'un des enjeux annonçait les débuts de la danse théâtrale telle que nous la connaissons, à savoir

³¹ Voir Giannandrea Poesio, « The Awakened Beauty », *The Dancing Times*, Vol. 84 [octobre 1993] : 41-43 pour une énumération des façons dont *La Belle au bois dormant* résume les traditions de ballet de tout le dix-neuvième siècle.

le ballet baroque français dans toute sa splendeur, en tant que symbole de civilité. Deuxièmement, il était question de rivalité de la Russie royale avec la cour de France absolutiste à son apogée. Finalement, pour le troisième enjeu, il s'agissait, en temps voulu, des diverses alliances franco-russes. Celles-ci se sont étendues de 1755 jusqu'au traité négocié en même temps que la production du ballet, traité qui mena à l'Entente cordiale en 1897. Vsevolovski proposait un retour en arrière (d'un point de vue français) sur le dix-huitième siècle en Russie (ainsi que sur le début de la francomanie russe). Cette période était signe de renaissance pour la Russie, une nation qui, selon beaucoup, souffrait depuis longtemps d'un marasme culturel et politique. Ainsi, dans *La Belle au bois dormant*, Vsevolovski a non seulement évoqué l'âge d'or de la France, mais aussi celui de l'aristocratie russe du règne, cent ans plus tôt, de Catherine la Grande ; le Louis XIV de Russie.³²

P.43

Ce n'était pas la première fois que *La Belle au bois dormant* était adaptée à la scène. La pantomime britannique du dix-neuvième siècle et les *féeries* françaises présentaient des batailles mélodramatiques entre le bien et le mal. Ces batailles étaient embellies par des effets magiques et des métamorphoses impressionnantes, et les contes de fées offraient des intrigues idéales. *La Belle au bois dormant* était l'un des sujets privilégiés de ces genres populaires. Ce thème avait également été au cœur d'un des ballets de Jean Aumer (écrit par Eugène Scribe) à Paris en 1829, dont divers éléments furent repris par Vsevolovski dans son scénario.³³

Beaucoup s'attendaient à ce que *La Belle au bois dormant* de Russie ne soit qu'une féerie dédaignable. Néanmoins, le ballet de Petipa et Tchaïkovski s'est avéré être bien plus qu'un spectacle superficiel. Bien que le ballet se tourne vers

³² Voir James Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (New York : Random House, Vintage Books, 1970), p. 210-219.

³³ Voir Ivor Guest, « An Earlier 'Sleeping Beauty': 'La Belle au Bois Dormant' in the Eighteen Thirties », *Ballet*, Vol. 12, No. 4 (avril 1952) : 36-42. Marie Taglioni a été félicitée pour sa danse dans le rôle de la naïade principale au troisième acte. Voir également Gennady Smakov, « Marius Petipa and the Creation of *The Sleeping Beauty* », dans Nancy Van Norman Baer, éd., *100 Years of Russian Ballet: 1830-1930* (New York : Eduard Nakhmkin Fine Arts, 1989), p. 18, qui souligne la ressemblance entre la scène des dons des fées et l'intrigue du ballet *La Filleule des Fées* (1849) de Jules Perrot.

le passé (manifestant un rétrospectivisme qui caractérisait de nombreuses strates de la culture russe dans les années 1890, des Théâtres impériaux au mouvement du « Monde de l'Art » de Diaghilev) et bien qu'il s'inspire d'un style de danse « d'évasion », il s'agit tout de même d'une œuvre de la fin du dix-neuvième siècle qui est entrée dans le canon du grand art.³⁴

Comme le souligne le slaviste Tim Scholl, le ballet de *La Belle au bois dormant* n'a peut-être jamais été directement destiné à « gagner les faveurs de la cour ». ³⁵ (En fait, le Tsar Alexandre, francophobe et nationaliste russe, l'a simplement qualifié de « très joli³⁶ », au grand dam de Tchaïkovski.³⁷) En vérité, les récits d'effroi retrouvés dans le ballet (à propos de la sécurité du corps royal, l'impératif de la succession et de la survie dynastiques, et les alliances royales susceptibles de conjurer le fléau du royaume) représentent une allégorie évidente des obsessions de l'Empire russe vers 1890. Il s'agissait d'un Empire autocratique qui vivait sous une loi martiale stricte depuis l'assassinat du Tsar Alexandre II en 1881. Pour les courtisans qui assistaient à *La Belle au bois dormant* et qui étaient sujets (comme tous les Russes) aux caprices de la bureaucratie et de la police secrète dans tout ce qui se rapporte à la vie quotidienne, la proscription d'objets courants et nécessaires tels que les aiguilles

³⁴ Plusieurs critiques contemporains ont trouvé que *La Belle au bois dormant* n'était qu'une bagatelle (voir Tim Scholl, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet* [Londres et New York : Routledge, 1994], pp. 32-33). Le critique de la *Peterburgskaya gazeta* (4 janvier 1890) a déclaré : « N'en cherchez pas même le sens ! » (cité dans Scholl, *From Petipa*, p. 33).

³⁵ Scholl, *From Petipa*, p. 36, 39. Roland John Wiley, dans *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* (Oxford : Oxford University Press, 1985), affirme que si le ballet glorifiait le monarque à bien des égards, il montrait également un maître de cérémonie inepte et une police secrète inefficace. « Le Tsar [...] a sans doute pensé que si *La Belle au bois dormant* était en quelque sorte une allégorie de son royaume, cela n'était pas flatteur, voire totalement immérité » (p. 149).

³⁶ N.d.l.T. : Traduction issue de *La Belle au bois dormant (ballet)*. (2022). Sur Wikipédia. Consulté le 10 octobre 2022 sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Belle_au_bois_dormant_\(ballet\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Belle_au_bois_dormant_(ballet))

³⁷ Petr Il'ich Chaikovskii, *Dnevnik P.I. Chaikovskogo 1873-1891* [Les journaux de P.I. Tchaïkovski, 1873-1891] (Moscou et Petrograd, 1923), p. 249, cité dans Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 164. Sur le nationalisme culturel du Tsar, voir Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 95.

et les fuseaux ne paraîtrait pas surprenante.³⁸ Dans le monde de *La Belle au bois dormant*, les interdictions déraisonnablement répressives sont considérées comme étant motivées par des raisons bénignes et par conséquent, légitimes.

De plus, comme le genre littéraire des contes de fées à la cour de France de Louis XIV, le ballet de contes de fées avait une fonction idéologique plus générale. Dans son analyse de contes littéraires, le spécialiste en la matière, Jack Zipes, décrit un « discours symbolique institutionnalisé sur le processus de civilisation » qui apprend aux lecteurs à se conformer aux codes sociaux de base, y compris les bonnes manières à table, la tenue vestimentaire, la loi relative au corps, les relations sexuelles et la politesse. Il est vrai que les contes de fées possédaient une fonction pédagogique et politique importante car il était possible, dans la France du dix-septième siècle, de passer de la haute bourgeoisie aux milieux aristocratiques. Au même moment, l'enfance commençait à être considérée comme une étape de vie particulière et un lieu privilégié de socialisation. Par conséquent, en plus d'autres codes de conduite sous forme de livres et de fascicules, le conte de fées fonctionnait comme un outil de pédagogie sociale et politique.³⁹

P.44

La fin du dix-neuvième siècle correspondait à une époque de luttes politiques internes et externes en Russie. Il s'agissait en effet d'une période où l'on aspirait autant à une culture nationale profondément russe qu'à vouloir dominer la politique mondiale (en particulier par rapport à l'Europe occidentale). À bien des égards, le ballet ne faisait pas partie de ces luttes. Paradoxalement, imiter les manières et les mœurs (littéralement, les attitudes corporelles) de la cour de France étrangère revenait à démentir l'épithète classique du sous-développement russe par la revendication complexe d'une identité politique et

³⁸ Voir Richard Pipes, « Towards the Police State », *Russia Under the Old Regime* (New York : Charles Scribner's Sons, 1974), pp. 281-318.

³⁹ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* (New York : Wildman Press, 1983), pp. 3, 19-23. En discutant du « processus de civilisation » auquel les contes de fées littéraires de la France du dix-septième siècle ont participé, Zipes se réfère souvent aux travaux précurseurs de Norbert Elias, *The Civilizing Process* (New York : Urizen, 1978).

culturelle autonome.⁴⁰ C'était un moyen d'affirmer l'élégance, la bienséance, la courtoisie, le luxe et le pouvoir politique comme caractéristiques russes tout autant que françaises. (Néanmoins, le style français du dix-huitième siècle était, à l'évidence, une vision dépassée de l'aristocratie car il n'existait pas une telle cour dans la France du dix-neuvième siècle.) En fait, le ballet de *La Belle au bois dormant* pouvait, sinon pour le Tsar, en tout cas pour les autres courtisans, servir de modèle fictif et d'indicateur du comportement royal et des valeurs hiérarchiques. Le ballet mettait alors en scène le triomphe de l'ordre dans le royaume, répétant et renforçant dans une scène enchantée des valeurs constamment remises en question et menacées dans la réalité. Comme le souligne l'historienne de la danse Deborah Jowitt, la morale exacte et pragmatique de *La Belle au bois dormant* pour le courtisan russe disait qu'« un manquement à la courtoisie royale, même envers des adversaires maléfiques tels que les méchantes fées, peut permettre au chaos de bouleverser l'ordre des événements. » Le monde de la cour se reflétait dans la hiérarchie de la compagnie de ballet : « La ballerine et le premier danseur, tout comme le tsar et la tsarine, étaient encadrés par une compagnie de solistes déterminée (les grands ducs et duchesses) et de demi-solistes (les fonctionnaires de la cour, si vous voulez) ainsi que par un corps de ballet encore plus hiérarchisé. »⁴¹ Et à

⁴⁰ Voir Richard S. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Vol. 1 (Princeton : Princeton University Press, 1995), qui, s'inspirant de l'analyse de Marshall Sahlins sur les mythes de la royauté polynésienne, soutient que la cour de Russie a adopté des images étrangères de la souveraineté (y compris l'utilisation d'une langue étrangère, le français) pour créer une « histoire héroïque » qui symbolisait les monarques comme des « marginaux étranges et puissants » et ainsi « affirmait la permanence et l'inévitabilité de leur séparation de la population qu'ils gouvernaient » (p. 5). Cependant, Wortman souligne que, malgré les similitudes entre les cérémonies royales de Louis XIV et celles de la cour de Russie du dix-huitième siècle, la disparité entre les deux systèmes politiques a généré des significations totalement différentes. Il est frappant de constater que *La Belle au bois dormant* s'inscrit dans le mythe plus ancien des images d'élites étrangères, célébrant la dynastie russe en termes parfaitement français, à un tournant historique où le Tsar lui-même et certaines strates de l'élite luttaient pour rejeter l'influence culturelle étrangère. Ils ont ainsi tenté de modifier les termes du « théâtre du pouvoir », mais d'une manière assez différente de l'adoption populiste des racines russes par l'intelligentsia.

⁴¹ Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image* (New York : Morrow, 1988), p. 243.

l'évidence, la cour impériale était également représentée sur scène, ce qui reflétait encore et inlassablement le pouvoir royal.⁴² Étant donné que le ballet et les Théâtres impériaux faisaient partie du ministère de la Cour impériale, la hiérarchie tsariste de la compagnie ne constituait pas seulement un symbole, mais bien une réalité.

Une dame d'honneur de la maison des Romanov du dix-neuvième siècle écrivait, au sujet du défilé constant de fêtes de cour, de cérémonies et d'autres spectacles royaux prestigieux et obligatoires qui étaient en vogue depuis l'époque de Pierre le Grand, que « le pouvoir en Russie est très complet et majestueux, tandis qu'ailleurs, dans d'autres pays, ce n'est plus le cas. Ici, il présente un caractère religieux et, pourrait-on dire, surnaturel, qui affecte l'imagination. »⁴³

La Belle au bois dormant, un ballet au sujet du pouvoir royal et créé pour la cour de Russie au Théâtre impérial, capte l'imagination à bien des égards. En réponse aux plaintes selon lesquelles le thème de conte de fées était sans intérêt (et, par ailleurs, trop peu familier) l'ami de Tchaïkovski, Herman Laroche, affirmait :

Dites ce que vous voulez à propos des contes de fées. Vous ne pourrez rien faire contre le fait qu'ils aient réussi à s'enraciner dans notre imagination au fil des générations, ou que nous leur soyons étroitement liés et que nous les adorons depuis l'enfance, mais aussi contre le fait que nous y trouvons des idées puissantes qui émeuvent l'humanité.⁴⁴

P.45 Par cela, Laroche fait écho à Perrault lui-même, qui estimait que ses contes combinaient divertissement et morale. « Ils ont été bien aise de remarquer que

⁴² Jowitt remarque que nous retrouvons des cours royales sur scène dans toutes les œuvres de l'ère Petipa : *Casse-Noisette, Le Lac des cygnes, La Belle au bois dormant et La Bayadère* (*Time*, p. 244).

⁴³ Anna Federovna Tioutcheva, *Pri dvore dvukh imperatorov. Vospominaniia, Dnevnik, 1853-1882* [À la Cour de Deux Empereurs. Souvenirs, Journal, 1853-1882] (Moscou, 1928-1929), 1:36, cité dans Wortman, *Scenarios of Power*, 1:3.

⁴⁴ Larosh [Laroche], German Avgustovich, *Izbrannye stat'i* [Articles sélectionnés], 5 volumes (Leningrad, 1974-), cité dans Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 191.

ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles ; qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées, n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble, » écrivait Perrault.⁴⁵

Il y eut diverses interprétations du conte (et du ballet) de *La Belle au bois dormant* : la lutte entre le bien et le mal, la vie triomphant de la mort, l'amour comme source de la vie, le perpétuel changement des saisons d'hiver au printemps, des similitudes entre un renouvellement social et spirituel, le changement de génération, la perpétuation du bien et du beau malgré les ravages du temps, et le passage à l'âge adulte d'une jeune femme.⁴⁶ Bien que ce dernier aspect puisse paraître le plus minime et le plus anodin de tous ces thèmes cosmiques, il occupe, en réalité, une place très importante lorsque l'on se rend compte qu'à l'instar du mythe de Perséphone, il contient non seulement l'histoire de la maturation du personnage, mais aussi les raisons de la fertilité du cycle saisonnier. Il comprend également les thèmes de la vie, de l'amour, de la mort, du

⁴⁵ Charles Perrault, Préface des *Contes en Vers* (1695), dans *Contes de Perrault*, éd. Gilbert Rouger (Paris : Garnier, 1967) p. 3, cité dans Zipes, *Subversion*, p. 16.

N.d.I.T. : Traduction issue de Zipes, J. D. (1986). *Les contes de fées et l'art de la subversion : Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*. Payot, p. 29.

⁴⁶ En effet, Marina Warner, dans *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (New York : Farrar, Straus et Giroux, 1995), affirme que « le sommeil enchanté de la Belle au bois dormant [...] ne représente peut-être pas la lente incubation de l'identité, de la conscience de l'Autre et d'un éventuel épanouissement sexuel. Il peut plutôt représenter la période sombre qui peut suivre la première rencontre entre la femme plus âgée et sa nouvelle belle-fille, la période où la jeune femme ne peut rien faire, rien prendre en charge, mais subit la sorcellerie et l'autorité (et peut-être l'hostilité) de la femme dans la maison de laquelle elle est entrée, dont elle est devenue sa fille, » c'est-à-dire sa belle-mère (pp. 219-220). Bien qu'il me semble que Warner doive creuser beaucoup trop loin dans le conte pour dégager cette signification de manière convaincante, en général, son analyse féministe matérialiste de la signification sociale et historique des contes de fées est instructive et bénéfique. Bien que je rejette comme trop extrême cette particulière interprétation du conte (que le sommeil d'Aurore symbolise sa relation avec sa belle-mère) car, après tout, Aurore ne rencontre sa belle-mère que des années après son réveil, ma propre analyse n'est pas incompatible avec le point de vue de Warner, car la lutte intergénérationnelle entre la mariée et la belle-mère fait certainement partie de l'histoire du passage à l'âge adulte.

renouvellement, de la succession des générations, du temps qui passe (jours, saisons, années) et du changement historique. (Bien entendu, le nom de la Belle au bois dormant dans le ballet est Aurore (comme l'aurore), annonçant un jour nouveau.) Autrement dit, les thèmes généraux se retrouvent dans ce qui, à première vue, ressemble à un sous-thème et, comme dans les contes de fées, les thèmes abstraits sont représentés sous forme humaine (ou, s'ils ne sont pas mortels, ont au moins l'apparence humaine).

Grâce au ballet, l'histoire d'une femme peut être enrichie bien au-delà de l'unidimensionnalité de la littérature de contes de fées et être dépeinte comme intense, complexe et importante (en fait, noble), et c'est remarquable pour différentes raisons. L'une d'elles est le simple fait, pourtant frappant, que la biographie d'une protagoniste féminine puisse être le thème principal d'un récit.⁴⁷ Une seconde raison est que le groupe d'auteurs du ballet, bien qu'inconsciemment, a réapproprié un modèle centré sur les femmes au conte de fées littéraire, pourtant profondément patriarcal. Conte qui est également raconté par des femmes (des conteuses) et qui met en scène une princesse active (plutôt qu'un héros actif et une princesse passive).⁴⁸ Un autre aspect lié à cela est qu'à une époque où les femmes luttent pour l'égalité politique, ce ballet représentait (encore une fois, peut-être inconsciemment) un monde centré sur les femmes comme étant salubre et qui pourrait donner le ton. C'est dans ce monde que la protagoniste trouve son pouvoir d'action et son autonomie dans un mariage fondé sur l'amour mutuel. Certes, les conventions du ballet depuis le Romantisme ont placé les femmes au centre de la scène pour des motifs qui ne peuvent être considérées comme sexistes qu'avec le recul. Mais pour des raisons complexes, dans *La Belle au bois dormant*, différents facteurs historiques se sont conjugués pour saper cet héritage du sexisme institutionnel et créer, à la place, des images stimulantes et positives du pouvoir et de l'autonomie de la femme sur scène.

⁴⁷ Les romans de Léo Tolstoï des années 1860 et 1870 comprennent bien sûr des personnages féminins mémorables. *Guerre et Paix* raconte la maturation de Natacha Rostov, une jeune femme dont la personnalité rappelle à certains égards celle d'Aurore, mais elle reste un personnage secondaire par rapport à son fiancé Andrei Bolkonsky et à son futur mari, Pierre Bezukhov.

⁴⁸ Voir Zipes, *Subversion*, p. 7.

6.1 Le genre « conte de fées »

Les contes de Charles Perrault étaient spécifiquement écrits à l'attention de la cour de France du dix-septième siècle et se présentaient sous forme de leçons de morale genrées pour les enfants. Chaque conte était conçu pour leur enseigner comment devenir de parfaits aristocrates, et se terminait par une morale. La moralité à la fin du récit de *La Belle au bois dormant* de Perrault prônait la gratification différée.

P.46

En effet, tous les contes de Perrault recommandent aux jeunes filles de faire preuve de patience, aussi bien dans le choix d'un partenaire de vie approprié, qu'avant le mariage et face aux nombreuses épreuves de la vie. Dans la version originale de Perrault, Aurore a une vie après le mariage et rencontre de nouveaux problèmes. En réalité, elle n'a pas de mariage fastueux car elle épouse le prince rapidement et discrètement juste après le dîner, le jour même où il l'a réveillée, et ils retournent aussitôt au lit. Puisque la princesse n'est pas le moins du monde fatiguée, elle et son prince charmant ne se contentent pas de dormir paisiblement, ce qui mène à la naissance d'un enfant neuf mois plus tard. Le prince cache leur mariage à ses parents et rend de temps en temps visite à Aurore, avec qui il a un deuxième enfant. Après la mort du roi, le prince, son fils, lui succède et ramène enfin Aurore et leurs deux enfants dans la maison de sa mère, une ogresse cannibale. Lorsque le nouveau roi part en guerre, la belle-mère ordonne que l'un des enfants, puis l'autre, ainsi que Aurore elle-même lui soient servis en repas. Heureusement, ils parviennent à être sauvés et cachés à tour de rôle par le maître d'hôtel. Dans la dernière scène de l'histoire, le roi rentre à la maison juste à temps pour sauver Aurore et leurs enfants. Ceux-ci avaient été découverts encore vivants par la belle-mère et étaient sur le point d'être jetés dans une grande cuve remplie de serpents, de crapauds et d'autres créatures ignobles.⁴⁹

⁴⁹ L'histoire est similaire à celle intitulée « Le Soleil, La Lune et Thalie » dans *La Cunto de li cunti* [Le Conte des contes] de Basile, publiée pour la première fois (en dialecte napolitain) en 1634-36. Dans la version de Basile, qui semble être la première variante européenne publiée du thème de la Belle au bois dormant, l'héroïne, Thalie, tombe comme morte lorsqu'elle reçoit une écharde de lin dans le doigt. Un roi parti à la chasse, la découvre et la viole (« cueillit les doux fruits de l'amour ») dans son sommeil ; comateuse, Thalie donne naissance à des jumeaux neuf mois plus tard. Deux

Perrault mettait l'accent sur la valeur de la patience, selon ce que Zipes considère comme la vision de la femme par Perrault, à savoir qu'elle doit être « belle, jolie, gracieuse, travailleuse et bien élevée et [savoir] garder sans cesse le contrôle d'elle-même [...]. Une jeune fille doit rester passive jusqu'à ce que l'homme "qu'il lui faut" reconnaisse ses vertus et accepte de l'épouser⁵⁰. » Selon Lilyane Mourey, Perrault considérait que l'intelligence d'une femme pouvait être dangereuse, et son indépendance d'autant plus, car il s'agissait d'une menace pour les valeurs fondamentales du couple et de la famille, et aussi de la société. Mourey conclut que pour Perrault, les vertus personnelles sont complètement genrées : « La Beauté est l'Attribut de la femme comme l'Esprit est celui de l'homme⁵¹. »

fées aident les bébés à téter, mais lorsque l'un des enfants suce le doigt de sa mère au lieu de son sein, il aspire l'écharde et elle se réveille. Quelques temps après, le roi revient et découvre qu'il a une famille ; Thalie et lui font connaissance. Mais sa femme découvre sa liaison, fait venir les enfants et ordonne au cuisinier de les préparer comme repas à son époux infidèle. Bien entendu, le cuisinier remplace les deux enfants. La reine convoque alors Thalie et ordonne qu'on la jette au feu. Mais Thalie se montre plus maligne que la reine, gagne du temps et crie jusqu'à ce que le roi vienne l'aider. Il ordonne que la reine soit précipitée dans le feu à la place de Thalie, et tous vécurent heureux jusqu'à la fin des temps (*The Pentamerone of Giambattista Basile*, trad. de l'italien de Benedetto Croce, éd. N.M.Penzer [Londres : John Lane at the Bodley Head, 1932], Vol. II, pp. 129-132).

N.d.I.T. : Traduction partielle de cette note issue de Basile, G. (1995). *Le Conte des contes, ou le divertissement des petits enfants*, trad. F. Decroisette, Paris, Circé, 200-203.

⁵⁰ N.d.I.T. : Traduction issue de Zipes, J. D. (1986). *Les contes de fées et l'art de la subversion : Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*. Payot, pp. 40-41.

Zipes, *Subversion*, p. 25.

⁵¹ N.d.I.T. : Traduction issue de Mourey, L. (1978). *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault : Histoire, structure, mise en texte*. Lettres modernes, pp. 39-40.

Introduction aux Contes de Grimm et de Perrault (Paris : Minard, 1978), p. 40, cité dans Zipes, *Subversion*, p. 25. Cependant, Warner souligne que si Perrault a peut-être prôné l'ignorance chez les femmes, il s'est tout de même opposé contre les misogynes comme Boileau en faveur des femmes ; il a défendu les mariages basés sur l'amour, et il était définitivement partisan de la littérature féminine, sous forme de conte de fées (p. 169).

Les féministes s'opposent à juste titre à l'endoctrinement social intrinsèque aux contes de fées. Les féministes contemporains ont étudié les versions du conte de *La Belle au bois dormant* de Perrault et des frères Grimm et ont souligné que, parmi tous les contes de fées, celui-ci encourage le plus fortement la docilité et la passivité des femmes, car quoi de plus passif que d'attendre cent ans pour être sauvée par un homme ? Selon Andrea Dworkin, dans son ouvrage *Woman Hating*, les contes de fées ont créé des modèles négatifs pour les filles. Elle écrit,

À un moment donné, le Gouffre s'est creusé : eux (les garçons) rêvaient de monter sur leur Grand Destrier et d'acheter Blanche-Neige aux nains ; nous (les filles) aspirions à devenir l'objet de convoitise de tous les nécrophiles - La Belle au bois dormant, innocente et *victime*, splendide forme de l'exemple du sommeil parfait. Malgré nous, nous jouons parfois consciemment, à contrecœur, ou sans pouvoir nous en empêcher, les rôles qui nous ont été enseignés.⁵²

P.47 Dans *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye*, une étude qui porte sur plusieurs contes de fées, la psychologue Madonna Kolbenschlag reproche à *La Belle au bois dormant* de façonner des rôles féminins comateux et catatoniques pour les femmes contemporaines.⁵³

Sandra Gilbert et Susan Gubar, qui posent un autre regard sur la représentation des femmes dans les contes de fées (les fées marraines et les méchantes sorcières qui aident l'héroïne ou lui font obstacle), présentent une « relation essentielle mais ambiguë entre la femme-ange et la femme-monstre », toutes deux jugées problématiques en termes de statut social et politique des

⁵² Andrea Dworkin, *Woman Hating* (New York : Dutton, 1974), pp. 32-33, cité dans Jack Zipes, *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* (New York : Methuen, 1986), p. 5 ; souligné dans le texte original.

⁵³ Madonna Kolbenschlag, *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models* (New York : Doubleday, 1979).

femmes.⁵⁴ La femme-ange et la femme-monstre pourraient correspondre à la Fée des Lilas et à Carabosse dans le ballet de *La Belle au bois dormant*. (Dans le conte original de Perrault, ni la vieille fée méchante qui maudit la princesse, ni la jeune fée qui atténue la malédiction ne sont citées ou décrites.) Elles pourraient également correspondre à Odette et Odile dans le ballet *Le Lac des cygnes*.

Cependant, ces caractérisations extrêmes des héroïnes de contes de fées, comme le déclarent les auteurs de ces contes, semblent unidimensionnelles et stéréotypées.⁵⁵ Bien que de nombreux débats féministes portent sur les contes de fées, la plupart ne prennent pas en compte l'histoire littéraire de ces contes ni même leur histoire sur la scène populaire. Les affirmations faites sont généralisantes et dénuées de contexte historique, révélant un préjugé de classe élitiste, car ces auteurs semblent complètement ignorer l'histoire sociale de la création de contes littéraires français. C'est en effet dans le monde des conteuses de la classe ouvrière que les contes trouvent leurs origines. Au dix-septième siècle, le conte de fées est devenu un genre littéraire marginalisé, initié et dominé principalement par des femmes. Bien que ces femmes étaient des aristocrates, elles publiaient les contes que leur contaient leurs nourrices paysannes ; d'une certaine manière, ils étaient coécrits par des femmes de toutes classes sociales. Les adaptations des contes traditionnels par les précieuses (destinées à un public aristocratique et bourgeois) étaient perçues comme des critiques des institutions sociales dominantes, notamment de la pratique des mariages arrangés.⁵⁶

En outre, de nombreuses féministes semblent avoir une connaissance des contes de fées qui se limite aux versions américanisées et édulcorées de Disney (qui déforment souvent le sens original des contes). Cependant, comme l'a récemment soutenu l'écrivaine féministe Marina Warner, ces contes n'étaient pas unidimensionnels pour leur époque, mais offraient des messages d'acceptation et de résistance féminines, exprimant les aspirations contradictoires et complexes de

⁵⁴ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, « The Queen's Looking Glass », dans *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* (New Haven : Yale University Press, 1979), extrait dans Zipes, *Prince*, p. 201.

⁵⁵ Voir Zipes, *Prince*, p. 5.

⁵⁶ Voir Warner, *Beast*.

leurs auteures (qui étaient privilégiées par leur classe sociale, mais contraintes par leur genre) à la fois pour changer les règles et maintenir le statu quo. Ces auteures aristocrates ont introduit dans un espace littéraire officiel, une tradition orale populaire entre femmes qui, pendant des générations, au sein d'une culture patriarcale moyenâgeuse et au début du capitalisme, se faisait l'écho (du point de vue des paysannes) des antagonismes, réconciliations, exploitations, craintes, espoirs et fantasmes féminins réels, ainsi que d'une lutte continue entre les différentes classes sociales.⁵⁷

En effet, la tentative du roi d'interdire les fuseaux dans *La Belle au bois dormant* prend une signification plus profonde lorsque l'on prend en compte l'histoire des femmes auteures de ces contes, passés de la tradition orale à la tradition écrite et d'un milieu populaire à un milieu aristocratique. Les conteuses avaient l'habitude de raconter leurs histoires aux femmes là où elles se rassemblaient pour effectuer des travaux monotones, comme le filage et le blanchissage.

P.48 C'était une manière de divertir le groupe pendant qu'elles travaillaient ensemble, que ce soit à la maison ou à l'extérieur. D'où les expressions anglaises « *to spin a tale* » (littéralement « filer un conte ») et « *to weave a plot* » (« tisser une intrigue »).⁵⁸ Ces deux activités (filer et conter des histoires) allaient de pair. De plus, tant avant qu'après l'industrialisation, le secteur de l'industrie textile était principalement réservé aux femmes, particulièrement en France. La fileuse, également appelée « la femme à la quenouille » (un terme qui faisait référence aux préoccupations ou domaines d'intérêt de ces femmes), était aussi conteuse. Elle était souvent considérée comme une vieille commère, un moulin à paroles. Cependant, comme le souligne Warner, le mot « commère » signifiait autrefois « marraine » et impliquait une amitié étroite et bienveillante. Parler de commérages, c'est aussi parler de réseaux informels de sagesse féminine qui concernent « le contrôle de la fertilité et de la mortalité, par des compétences telles que la profession de sage-femme, et l'orientation des attitudes, des alliances

⁵⁷ Warner, *Beast*, pp. 409-418. Voir également Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (New York : Methuen, 1984), pp. 1-19.

⁵⁸ Warner, *Beast*, pp. 22-23.

et des intérêts. » Les rassemblements de femmes dans les blanchisseries et les salles de filature n'ont pas suscité l'inquiétude des hommes par hasard. En effet, ces rassemblements ont été perçus comme des menaces à l'ordre social établi.⁵⁹ Dans le conte de *La Belle au bois dormant*, le roi interdit non seulement l'utilisation des fuseaux, mais aussi de filer. Cette mesure vise à empêcher les vieilles sages de conter des histoires (en d'autres termes, à arrêter le cours de l'histoire), mais aussi à empêcher la malédiction.

Certes, la plupart des féministes n'ont pas pris en considération le ballet de *La Belle au bois dormant* lorsqu'elles ont exprimé leurs objections au conte. Cependant, certains de leurs arguments sont toujours repris par les écrivains spécialisés dans la danse. Il se peut que Dworkin et d'autres féministes, qui s'opposent aux contes de fées, n'aient pas tort sur *l'intrigue* de *La Belle au bois dormant*, du moins en tant que conte littéraire et non en tant que ballet. Dans le conte, Aurore est passive. Effectivement, comme c'est souvent le cas dans les contes de fées, les personnages tels que la princesse, le prince et les autres protagonistes manquent de personnalité et d'autonomie. L'accent est mis sur la progression de l'intrigue, et pour cela, une action est requise. Ceci exclut Aurore, endormie. Mais le ballet est différent, car le livret de Vsevolovski modifie considérablement l'intrigue. Si l'on se concentre uniquement sur celle-ci, il est possible de conclure à tort que le personnage d'Aurore ne fait que sortir du lit pour devenir une femme au foyer catatonique. Toutefois, il existe une différence fondamentale entre assister au ballet de *La Belle au bois dormant* et lire le conte de Perrault, et ce pour diverses raisons.⁶⁰ Tout d'abord, les personnages féminins créés pour le ballet s'avèrent beaucoup plus complexes que dans le conte de Perrault. De plus, les auteurs du ballet ont choisi de ne pas inclure la deuxième partie du conte, dans laquelle Aurore et ses enfants sont menacés par la belle-mère cannibale. (Tout comme George Balanchine avant eux, il est possible que Vsevolovski et les autres auteurs aient considéré que la représentation d'une belle-

⁵⁹ Warner, *Beast*, pp. 33–35.

⁶⁰ Comme je l'ai indiqué dans l'Introduction, la musicologue Carolyn Abbate avance un argument similaire en ce qui concerne les femmes à l'opéra. Voir mon analyse sur la disparité entre l'intrigue et la représentation dans l'Introduction de cet ouvrage.

mère dans la danse était tout simplement trop complexe.⁶¹) Cependant, il y a une signification particulière dans le choix de conclure le ballet par un somptueux mariage (une célébration qui, étonnamment, n'a jamais eu lieu dans la version de Perrault) au lieu de raconter, comme ce dernier, le violent récit qui suivit la lune de miel. Même si le mariage final était une convention classique du ballet. De fait, cette scène du mariage met en lumière les thèmes étroitement liés de l'amour mutuel et de la succession dynastique qui sont, dans ce contexte, essentiels à l'histoire de la vie de l'héroïne (tout en offrant une fin plus gaie). En effet, Aurore parvient à conclure un mariage royal fondé sur l'amour mutuel, malgré les exigences politiques du sang aristocratique. Le ballet met en avant ce triomphe de l'amour en opposition avec le thème de l'indulgence morale d'Aurore (représentée par son sommeil de cent ans et la perte apparente de ses enfants) ainsi que le thème des conflits intergénérationnels (symbolisé par la défaite de la belle-mère qui permet à la femme de son fils de gouverner la maison).

P.49 Dans cette situation où les contraintes politiques sont fortement présentes, Aurore fait un choix personnel extraordinaire. Elle facilite la transmission du pouvoir de l'ancienne génération vers la nouvelle en choisissant, de bon gré, le partenaire idéal.

Mais surtout, en termes d'autonomie de la femme, lorsque l'histoire de *La Belle au bois dormant* est mise en scène, notamment dans une danse qui exige l'action, il est difficile, voire impossible, de présenter la protagoniste comme une femme passive et immobile. Même lorsqu'elle dort, la princesse Aurore rêve qu'elle danse, et le prince Désiré la voit danser dans une vision enchantée. Nous pourrions imaginer une Aurore qui danse et qui est insipide, voire une Aurore douce et éthérée, dans le style romantique français. Toutefois, Carlotta Brianza, la première danseuse à interpréter le rôle d'Aurore, faisait partie de la nouvelle lignée des ballerines italiennes qui ont introduit sur la scène russe la technique innovante des « pointes d'acier » qui mettait l'accent sur la force physique, la vitesse et la puissance. Cette technique était plus terre-à-terre qu'aérienne, attirant l'attention

⁶¹ Poesio suggère qu'en écrivant le scénario, Vsevolovski s'est peut-être référé à la traduction russe de 1864 des contes de Perrault par Ivan Tourgueniev, qui conclut le conte par le mariage, comme l'ont fait les frères Grimm dans *Dornröschen* (« Beauty », p. 37).

sur le physique plutôt que sur la légèreté. Cela permettait des performances virtuoses, y compris l'exécution de plusieurs tours et des équilibres complexes, le tout réalisé sur pointes, contrairement au style français précédent qui était plus gracieux avec une technique des pointes plus souple. En d'autres termes, la danseuse et son rôle étaient tous deux virtuoses. C'est peut-être en partie pour cette raison que, dans le ballet de Petipa, nous ne retrouvons plus la passivité, la docilité et la lassitude qui caractérisent Aurore dans la version littéraire du conte.⁶²

Plusieurs facteurs contribuent à l'image d'Aurore en tant que femme active. Le simple fait d'être une créature dansante confère déjà à la princesse un certain degré d'autonomie. Le choix de la première danseuse a renforcé cette autonomie en soulignant la force et l'indépendance d'Aurore. La chorégraphie met davantage en avant cette autonomie de manière très spécifique (que j'aborderai plus tard). De plus, les dons offerts à Aurore par ses fées marraines lors de son baptême la distinguent, comme nous le verrons, de l'Aurore de Perrault. Musicalement, Aurore est associée à l'énergie vive de la valse, et ses danses sont généralement dans le tempo *allegro vivace*, ce qui témoigne d'une vitalité piquante.⁶³ En fait, la seule apparition passive d'Aurore dans le ballet est celle d'un bébé dans le Prologue, où elle est représentée par une poupée plutôt que par une danseuse. Le Prologue n'est qu'une introduction à l'action réelle du ballet, qui débute véritablement à l'Acte I lorsqu'Aurore, devenue une jeune femme, se met à danser.⁶⁴

Mais au-delà de la représentation d'Aurore, les rôles de Carabosse et de la Fée des Lilas se sont renforcés dans le ballet. En effet, en passant du conte au ballet, tous les personnages féminins, en particulier les fées, ont été magnifiés et individualisés, se voyant attribuer des noms et des personnalités. Tous ces éléments font que la cour de Florestan XIV (le père d'Aurore) se transforme en un véritable « microcosme féminin » (tel que décrit par Arlene Croce dans les scènes

⁶² Je remercie Frida Eriksson d'avoir souligné l'importance de choisir Brianza pour ce rôle afin de représenter Aurore en tant que personne autonome.

⁶³ Voir John Warrack, *Tchaikovsky Ballet Music* (Londres : British Broadcasting Corporation, 1979), pp. 39, 43, 47.

⁶⁴ Je remercie Lynn Garafola d'avoir souligné ce point.

du Prologue et de la Vision⁶⁵), où les femmes affirment leurs choix et exercent leur pouvoir.

Le mariage reste l'objectif ultime, mais il l'est tout autant pour Aurore que pour le prince Désiré, et la structure de leur pas de deux du mariage semble promettre un respect mutuel et un pouvoir politique et domestique égal.

P.50

Bien sûr, il serait anachronique de s'attendre à ce qu'une protagoniste, surtout une princesse qui est fille unique, échappe complètement à la perspective du mariage, que ce soit dans un conte de fées du dix-septième siècle ou un ballet du dix-neuvième siècle (ou même dans le monde « réel » du vingtième siècle, d'ailleurs).



Document n°4 Carlotta Brianza en tant qu'Aurore dans *La Belle au bois dormant*. Grâce à la *Dance Collection*, de la Bibliothèque publique de New York pour les *Performing Arts*, *Astor*, *Lenox* et *Tilden Foundations*.

⁶⁵ Arlene Croce, « From a Far Country », *The New Yorker*, 22 mai 1978, réimprimé dans *Going to the Dance* (New York : Knopf, 1982), p. 88.

P.51

Cependant, le fait que ce mariage soit orchestré par le destin (représenté par la Fée des Lilas) plutôt que par les parents du couple, en particulier dans une union royale où l'on s'attendrait le moins à ce que les sentiments personnels soient pris en compte, met en évidence de façon saisissante le thème utopique de la réforme du mariage. Ce thème était mis en avant par les précieuses françaises du dix-septième siècle, les auteurs de contes littéraires, qui soutenaient que les femmes devaient se marier par amour, et non pour servir les intérêts politiques, sociaux ou économiques de leur père.⁶⁶

6.2 La chorégraphie : le corps comme langage du sens

Boris Assafiev, compositeur et critique musical soviétique, affirmait que les quatre adages des quatre parties de *La Belle au bois dormant* ne constituaient pas seulement « les points d'appui musicaux de tout le déroulement de l'action » du ballet, mais aussi les moments clés de la vie d'Aurore : « berceau, enfance, amour, mariage. »⁶⁷ En étudiant ces adages et les danses qui leur sont associées, nous pouvons observer comment les auteurs de *La Belle au bois dormant* ont créé une histoire complexe dans laquelle Aurore est à la fois socialement construite, selon les conventions des contes de fées, comme la « femme parfaite », tout en étant dotée d'une individualité, d'une autonomie et d'un caractère bien plus développés que ce que permettent habituellement les contes de fées.⁶⁸

⁶⁶ Voir Warner, qui considère les contes du dix-septième siècle comme « la protestation ardente de toute une génération de femmes de la noblesse française contre le servage du mariage dynastique et l'inanition mentale - et les deux étaient liés, car l'éducation n'était manifestement pas nécessaire à la vie d'une *châtelaine* » (*Beast*, p. 169).

⁶⁷ Boris Asafiev, « Annals of 'The Sleeping Beauty': II. The Music », *Ballet Review*, Vol. 5, No. 4 (1975-76) : 43.

⁶⁸ Mon analyse s'appuie sur un « texte » composite, comprenant des études, des critiques et des spectacles. Mes sources scientifiques et critiques sont les suivantes : La description détaillée de la première production par John Wiley (elle-même composite, tirée des partitions musicales, de la notation chorégraphique et du livret publié, ainsi que des critiques contemporaines et de la description de Yuri Slominsky dans son ouvrage *P.I.Tchaikovsky and the Ballet Theatre of His Time*) (Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, pp. 165-188) ; M.Konstantinova, *Spyashchaya Krasavitsa [La Belle au bois dormant]* (Moscou : Iskustvo, 1990) ; Vera Krasovskaya, *Russkii baletnyi teatr vtoroi poloviny XIX veka* [Théâtre de ballet russe de la seconde moitié du dix-neuvième siècle]

Le Prologue présente la scène du baptême d'Aurore. Comme pour chaque acte du ballet, la scène débute par une entrée solennelle. Catalabutte, le maître de cérémonie du roi, s'est assuré que la liste des invités est en ordre. Parmi les convives qui arrivent à la fête, on retrouve les six fées marraines de la princesse. Elles exécutent un adage accompagnées de leur cortège, puis, à travers de courtes variations individuelles, elles dévoilent leurs dons : Candide représente la beauté, ainsi que la candeur, la pureté et la tendresse ; Fleur de farine (farine de blé) incarne la grâce et l'énergie ; Miettes qui tombent symbolise l'abondance, la générosité et la fertilité ; Canari est le chant, métaphore de l'éloquence ; Violente évoque le pouvoir, la passion et la capacité à diriger ; quant à la Fée des Lilas, elle représente la sagesse, celle « que, selon le folklore russe, un enfant reçoit s'il est

(Leningrad : Iskusstvo, 1963) ; Vera Krasovskaya, « Marius Petipa and the 'Sleeping Beauty' », trad. Cynthia Read, *Dance Perspectives*, 49 (printemps 1972) ; Lincoln Kirstein, *Four Centuries of Ballet : Fifty Masterworks* (New York : Dover, 1984), pp. 174-177 ; Arlene Croce, « Annals of 'The Sleeping Beauty' : The Royal Ballet in New York », *Ballet Review*, Vol. 3, No. 4 (1970), réimprimé dans Arlene Croce, *Afterimages* (New York : Knopf, 1977), pp. 360-374 ; David Vaughan, « Annals of 'The Sleeping Beauty' : Aurora Awakened », *Ballet Review*, Vol. 6, No. 4 (1977-78) : 78-86 ; Robert Greskovic, « *The Sleeping Beauty*, the British, and Ballet », *Ballet Review*, Vol. 13, No. 4 (hiver 1986) : 60-72 ; Alastair Macaulay, « *The Sleeping Beauty*—A Hundred Years of 'Beauty' », *Dance Gazette*, No. 204 (juin 1990) : 14-16. Mes sources pour les spectacles sont les suivantes : Marius Petipa, *Six Fairy Variations : from the Prologue of the Ballet The Sleeping Beauty by Tchaikovsky*, reconstitué par Mary Skeaping, Labanotation de Ann Hutchinson Guest (New York : M. Witmark and Sons, 1961) ; la production de l'American Ballet Theatre de la reconstitution par Mary Skeaping de la chorégraphie de Petipa, que j'ai vue à New York à la fin des années 1970 ; la version du Ballet de Boston, mise en scène en 1993 par Ann-Marie Holmes, avec une mise en scène supplémentaire de Natalia Dudinskaya ; et plusieurs versions cinématographiques et vidéographiques du ballet : le film du Kirov de 1965, réalisé par A. Dudko et Konstantin Sergeev, avec Alla Sizova dans le rôle d'Aurore ; la version du Royal Ballet de Nicholas Sergueïev, Ashton et de Valois de 1946, filmée en 1964 par Anthony Asquith et Havelock Allan, avec Margot Fonteyn dans le rôle d'Aurore ; « *The Sleeping Beauty* » narr. Mikhail Baryshnikov, prod. Doris Bergman, réal. Andrea Reiter, prod. exéc. Paul Noble, Metromedia Television, Channel 5, en coopération avec la BBC, WNEW-TV, 16 décembre 1978, avec une chorégraphie de Kenneth MacMillan d'après Marius Petipa basée sur la version de Frederick Ashton et Nikolai Sergueïev, avec Merle Park dans le rôle d'Aurore.

placé sous des lilas. »⁶⁹ (Dans la production du Royal Ballet de 1994, les attributs sont énumérés comme suit : pureté, vitalité, générosité, éloquence, passion et sagesse.)

Plusieurs des attributs propres à ces fées diffèrent de ceux attribués à Aurore dans le conte de Perrault, à savoir : la beauté, la bonté d'esprit, la grâce et la capacité à danser, à jouer de la musique et à chanter. La princesse de Petipa possède ces traits enseignés dans les pensionnats pour filles, mais elle a surtout l'intelligence, l'éloquence, la passion et le pouvoir. Notez également que, comme le souligne le chorégraphe russe Fedor Lopoukhov, toutes les variations des bonnes fées sont exécutées écartées, effacées et en dehors, les positions les plus ouvertes du vocabulaire du ballet. Il compare cela à une tonalité majeure en musique, contrastant avec les mouvements « mineurs » de Carabosse, qui sont tournés vers l'intérieur, en dedans.⁷⁰

P.52

Tout ce qui concerne les fées, y compris Aurore avant tout, est ouvert, positif, clair, et simple.

Les variations des fées se ressemblent et sont étroitement liées, mais leurs attributs apparaissent en bas-relief, pour ainsi dire.⁷¹ Elles sont extrêmement virtuoses, avec des courses et des sauts sur pointes, des changements de rythme et de tempo soudains, ainsi que des nuances subtiles dans la qualité des mouvements. Plusieurs des variations comprennent des petits courus en remontant, des zigzags ou des tours, tandis que les mains miment le symbolisme des caractéristiques du don. Cependant, des différences se manifestent également dans la variation de rythme, de qualité du mouvement et de couleur émotionnelle. Ce sont des miniatures de bravoure, des courtes danses d'une minute en moyenne, et c'est en partie leur économie expressive qui les rend si impressionnantes. Candide est la première à danser ; ses mains et ses bras

⁶⁹ Warrack, *Tchaikovsky Ballet Music*, p. 40 ; Petipa, *Six Fairy Variations* ; Kirstein, *Four Centuries of Ballet*, p. 175.

⁷⁰ Fyodor Lopoukhov, « Annals of 'The Sleeping Beauty': I. The Choreography », *Ballet Review*, Vol. 5, No. 4 (1975-76) : 27, 30.

⁷¹ Voir Poesio, « Beauty », pp. 38-39 pour une brillante analyse des attributs et des mouvements des fées.

effectuent de doux balancements, puis des gestes de caresse, et sa tête s'incline délicatement pour exprimer la tendresse. Ses pas sont les plus ouverts de tous ceux des fées, notamment lorsque, dans la troisième section de sa variation, elle tourne à plusieurs reprises son corps en écarté. Elle introduit également l'arabesque qui deviendra la signature d'Aurore.

La deuxième fée, Fleur de farine, exécute des petits courus en remontant puis tourne, tel un moulin qui broie la farine, mais son rythme est plus « fluide » que mécanique.⁷² Sa cadence allegro crée un flux de mouvement rapide, tel l'écoulement de l'eau, et sa silhouette gracieuse est vive ; son don est la danse elle-même. Ses petits courus en remontant inspirent également la confiance. Ensuite, Miettes qui tombent, symbolisant un cadeau russe traditionnel offert à un nouveau-né (promettant qu'Aurore n'aura jamais faim, ou peut-être que cette dernière sera fertile) danse sur pointes dans un rythme staccato, tout en mimant la dispersion de miettes sur des cordes pizzicato. Ces deux fées, comme le souligne l'historien de la danse David Vaughan, ajoutent une touche russe à l'ensemble.⁷³

Canari agite ses doigts et exécute un jeu de jambes allegro, évoquant le vol et le mouvement de la voix dans l'air, surtout lorsqu'elle tient ses doigts qui battent devant sa bouche. Cette image de l'éloquence revêt une importance particulière compte tenu des attentes sociales conventionnelles à l'égard des femmes. Violente peut représenter un orage électrique ou la foudre, elle est précise et autoritaire. Elle est totalement concentrée et coordonnée lorsqu'elle regarde, indique et se déplace vers un endroit dans l'espace. Ses emboîtés en faisant un tour de scène accentuent encore plus sa précision. Et sa série de gestes dédaigneux est déterminée, mais elle l'accomplit avec le sourire. C'est une exécutrice parfaitement gracieuse, mais qui n'a pas froid aux yeux. Les deux fées semblent également être liées, car l'un des aspects du commandement est le talent oratoire.

⁷² Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 128, décrit les dispositifs musicaux qui créent un sentiment de flux et de pivot.

⁷³ Vaughan, « Aurora Awakened », p. 80.

Ayant à l'origine un rôle de mime, la Fée des Lilas a évolué depuis le début du vingtième siècle pour devenir une danseuse active, ajoutant son premier don à celui des autres fées en matière de mouvement pur. Contrairement aux autres fées, elle n'incarne pas les qualités de l'attribut qu'elle confère à Aurore à travers la pantomime. Au contraire, elle représente de manière abstraite la sagesse comme le don le plus grand, le plus magistral et le plus noble de tous. Elle l'exprime en dansant à grande échelle, avec équilibre, prestance et amplitude. Sa sagesse est sensuelle, voluptueuse, telle que Petipa décrivait la musique qu'il avait confiée à Tchaïkovski. Elle domine tout l'espace avec les mouvements amples de ses bras et de ses jambes.

P.53 (Arlene Croce l'a un jour qualifiée de « générale cinq étoiles. »⁷⁴) Ses gestes sont extrêmement longs et étirés tout en restant dans le canon de la beauté. Les mouvements de ses bras écartés évoquent le parfum des fleurs de lilas qui embaume l'air du printemps.



⁷⁴ Croce, « The Royal Ballet », p. 371.

Document n°5 Les Fées et leurs cortèges de *La Belle au bois dormant*, illustration tirée du *Yearbook of the Imperial Theatres* (1890-91). Grâce à la *Dance Collection*, de la Bibliothèque publique de New York pour les *Performing Arts*, *Astor*, *Lenox* et *Tilden Foundations*.



Tous ces dons viennent dans de petits « paquets », mais ils sont essentiels à la construction du personnage d'Aurore. Bien que ce premier adage avec variations soit le seul qui ne met pas en avant Aurore comme figure centrale de la danse, il définit une idée, répartie sur six corps, de l'Aurore qu'elle deviendra.

De cette manière, l'éducation d'Aurore a débuté. Il est intéressant de souligner que dans les trente années qui ont précédé la création de *La Belle au bois dormant*, d'énormes progrès, dépassant ceux de l'Europe occidentale, ont été réalisés dans le domaine de l'éducation secondaire et universitaire des femmes en Russie. Par conséquent, ces progrès ont permis l'accession des femmes aux professions médicales, juridiques et scientifiques, ainsi qu'aux professions pédagogiques et autres professions intellectuelles.

P.54

Les femmes instruites de la noblesse et de la bourgeoisie du milieu du dix-neuvième siècle ont, à leur tour, milité pour les droits civils et politiques et la protection juridique de l'importante population russe de paysannes et d'ouvrières pauvres, et leur ont souvent fourni des soins médicaux. Bien que la représentation d'Aurore dans *La Belle au bois dormant* n'évoque en aucun cas ces féministes russes du dix-neuvième siècle, ses premiers spectateurs devaient être conscients que les progrès réalisés en matière d'éducation des femmes dans les années 1860 et 1870 ont été profondément ralentis à la fin des années 1880. L'éducation des femmes aurait donc été à la fois d'actualité et controversée.

Dans l'ensemble, non seulement les fées, mais aussi les courtisans, rendent hommage à Aurore de la manière la plus harmonieuse, minutieuse, courtoise et symétrique qui soit. Les fées et les courtisans se comportent de manière aristocratique et élégante, avec des jambes et des bustes tendus, des dos droits et des bras gracieusement arrondis qui s'ouvrent pour encadrer le visage et le corps comme des pétales de fleurs. Ils font preuve de calme, d'équilibre et d'aisance, le sens baroque de la complaisance ou de la noblesse du dix-

huitième siècle, qui devient également le desideratum du ballet classique russe du dix-neuvième siècle.⁷⁵ Et ils s'alignent dans les rangs d'une hiérarchie aristocratique très consciente d'elle-même. Les courtisans se relaient gracieusement et exécutent une série d'actions, et toutes leurs danses se déroulent dans un ordre parfaitement équilibré.

Mais dans cette merveilleuse image d'harmonie, Carabosse, la vieille fée bossue, laide et méchante, fait violemment irruption avec son cortège de monstres et de rats. Elle brise les codes de bonnes manières des courtisans. Elle prend trop de place, ses mouvements sont anguleux, spasmodiques, et grotesques. Elle transgresse la frontière entre le pouvoir féminin, considéré comme beau et bon (tel que dans la présence dominante de la Fée des Lilas) et le pouvoir féminin, considéré comme laid et mauvais. Ses tours sont tournés vers l'intérieur, fermés (en dedans). Habituellement jouée par un homme (comme Madge dans *La Sylphide*, pour symboliser ses traits et son comportement beaucoup moins féminins), Carabosse a toutes les mauvaises proportions, surtout des mains gigantesques. Il s'agit d'un monstre, justement parce qu'elle est une erreur de catégorie, qui semble violer les frontières du genre en combinant des aspects masculins et féminins.⁷⁶ Carabosse frappe les gens et arrache les cheveux de Catalabutte, puisqu'il s'agissait du maître de cérémonie qui l'a oubliée sur la liste des invités. Contrairement aux bonnes fées, qui se tiennent en équilibre sur une jambe en dansant, elle ne peut même pas se tenir sur deux jambes, car elle marche avec une canne. Et son « don » pour Aurore est une malédiction : la princesse se piquera un jour le doigt sur un fuseau et mourra. La cour se recule.

Mais aussi laide et méchante qu'elle soit, Carabosse reste une fée, et une parente des autres fées. La Fée des Lilas la salue d'une révérence sèche. Puis, de ses gestes autoritaires, chaleureux et soucieux, la Fée des Lilas palie la

⁷⁵ Voir Shirley Wynne, « Complaisance, An Eighteenth-Century Cool », *Dance Scope*, Vol. 5, No. 1 (automne 1970) : 22-35.

⁷⁶ Noël Carroll, dans *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart* (New York : Routledge, 1990), définit les monstres dans ce qu'il appelle l'art horreur comme des erreurs de catégorie, un statut qui suscite notre répulsion : à la fois vivants et morts (vampires), à la fois humains et animaux (loups-garous).

malédiction. Aurore, déclare-t-elle, ne mourra pas, mais dormira pendant cent ans, jusqu'à ce qu'un prince la réveille d'un baiser. D'un revers de sa cape, Carabosse disparaît.

L'Acte I concerne l'exécution du sort. Une autre fête se déroule au palais, celle du vingtième anniversaire d'Aurore.⁷⁷ Catalabutte remarque quelques vieilles femmes, « commères... tricotant des bas », et ordonne de les envoyer en prison.⁷⁸

P.55

(Mais il est clair qu'il ne s'agit pas de n'importe quelles vieilles femmes, mais des trois divinités du Destin de la mythologie classique, dont Carabosse, qui est l'une d'entre elles, aspire au rôle d'Atropos, celle qui coupe le fil de la vie tissé par sa sœur Clotho.) Le roi et la reine arrivent, accompagnés de quatre princes étrangers qui souhaitent obtenir la main d'Aurore. Une fois que le roi a gracié les vieilles femmes, dans la production originale, un ensemble de quarante-huit danseurs adultes et trente-deux enfants ont dansé la valse villageoise, plus connue sous le nom de Valse des guirlandes.⁷⁹ Célébration élaborée de l'accouplement et du mariage, la valse crée l'image d'un monde dans lequel chacun est destiné à avoir un partenaire. Elle semble annoncer joyeusement le mariage prochain d'Aurore, et les guirlandes que les couples brandissent symbolisent les arches nuptiales d'un mariage à l'église. Même les enfants dansent par deux, ce qui signifie non

⁷⁷ Plusieurs écrivains spécialisés dans la danse parlent de la fête du seizième anniversaire d'Aurore, mais selon le scénario original (écrit, mais non signé, par Vsevolovski) et le plan du maître de ballet de Petipa, Aurore a vingt ans à l'Acte I du ballet. Dans le conte de Perrault, Aurore a « quinze ou seize ans » lorsque, visitant avec ses parents royaux l'une de leurs nombreuses maisons de campagne, elle s'égare dans une tour où une vieille femme est assise en train de filer, voit un fuseau pour la première fois et se pique le doigt. Dans le conte original de Perrault, il n'y a pas de scène avec des prétendants, et la vieille femme au fuseau n'est pas non plus la méchante fée, car elle, « fort embarrassée [...] appela à l'aide » (*Beauties, Beasts and Enchantment: Classic French Fairy Tales*, traduit et introduit par Jack Zipes [New York : Penguin/New American Library, 1989], p. 45).

⁷⁸ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 172, cite la notation chorégraphique de *La Belle au bois dormant* dans la *Harvard Theatre Collection*, qui comprend des « traductions » en prose des passages mimés, des schémas des plans du sol et des symboles pour les mouvements du corps selon le système conçu par le danseur Vladimir Stepanov. Notez le lien traditionnel entre les termes « commères » et « tricot ».

⁷⁹ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 173.

seulement qu'ils sont le fruit de tous ces couples d'adultes, mais aussi qu'ils deviendront à leur tour de futurs couples (et de futurs parents).⁸⁰ La suite d'Aurore (ses pages et ses demoiselles d'honneur) entre puis Aurore se précipite sur scène, faisant sa première apparition dans le ballet.

L'Adage à la Rose commence. Aurore danse avec les quatre princes, permettant à plusieurs reprises à chacun d'eux d'être son partenaire. Mais en fin de compte, elle exécute ses attitudes sans soutien, en se tenant en équilibre dans ces poses les plus difficiles, de manière stable et confiante, sans partenaire.⁸¹ À la fin du vingtième siècle, il s'agit toujours de l'épreuve la plus longue et la plus difficile de tout le répertoire de ballet en matière d'équilibre et d'aplomb. Jowitt souligne que « ces équilibres peuvent suggérer de manière poignante la mise à l'épreuve de la maturité d'une jeune princesse et sa capacité à rester calme, gracieuse et équilibrée dans son jugement en situation de stress. »⁸² Mais au-delà de sa prestance royale, les équilibres évoquent l'autonomie d'Aurore.⁸³ Selon le scénario original du ballet, Aurore annonce à ses parents au début de cette section qu'elle répugne à choisir un mari (cette réticence ne figure pas dans le

⁸⁰ Dans le film de Disney, sur la musique de Tchaïkovski, la Valse des guirlandes est américanisée, réduite à un seul couple (Aurore et Désiré) sans communauté humaine. Mais Aurore, habillée comme une paysanne (parce que ses fées marraines l'élèvent incognito dans une chaumière dans les bois), rappelle néanmoins les villageois du ballet de Petipa.

⁸¹ Alastair Macaulay note que c'est Margot Fonteyn qui a introduit les équilibres soutenus sans appui sur pointes, en attitude (« A Hundred Years » p. 15). Mais je dirais que cet ajout tardif est tout à fait conforme à la chorégraphie originale, dans laquelle Aurore maintenait un équilibre parfait tout en passant de la main d'un partenaire à celle du suivant. Fonteyn n'a fait qu'accentuer et prolonger ce moment sans appui. Par ailleurs, Aurore se tient souvent en équilibre sur pointes, sans appui, dans ses variations.

⁸² Jowitt, *Time*, p. 251.

⁸³ Ma propre interprétation féministe, qui reconnaît la force dont font preuve la danseuse et le personnage dans cette section, diffère de celle des féministes anti-ballet, par exemple Christy Adair, qui écrit : « L'Adage à la Rose, dans lequel la princesse danse avec chacun de ses soupirants à tour de rôle, est un excellent exemple de la femme qui s'affiche. Elle se tient en équilibre sur pointes tandis qu'ils se relaient pour la faire tourner lentement au même endroit [...]. [La danse] met l'accent sur la femme en tant qu'objet » (*Women and Dance: Sylphs and Sirens* [New York : New York University Press, 1992], pp. 104-105).

conte de Perrault). « Je suis encore si jeune, » dit-elle. « Laissez-moi encore profiter de ma liberté. »⁸⁴

Après avoir démontré son indépendance, à la fois en rejetant tous ses prétendants et, en ce qui concerne la danse, en se libérant du soutien de ses cavaliers, Aurore danse une variation solo animée. Elle y mêle tous les pas et toutes les qualités que lui ont légués les bonnes fées lors de son baptême : elle effectue par exemple l'arabesque de Candide, les pirouettes de Fleur de farine, les piqués de Miettes qui tombent et le petit allegro de Canari. C'est comme si, lors de sa fête de passage à l'âge adulte, elle prenait enfin conscience de ces attributs et les combinait pour la première fois. Les fées vivent en elle et elle découvre ses pouvoirs. Elle étend également son domaine, car lors de l'Adage à la Rose, elle dansait dans un petit cercle, alors que dans sa variation solo, elle exprime sa joie d'être seule en prenant plus d'espace. Cependant, sa variation comporte un côté obscur. Aurore a aussi hérité de Carabosse, puisqu'elle exécute une série de tours dans un large cercle, semblables dans certaines versions à ceux exécutés par la méchante fée du Prologue, mais maintenant modifiés pour entrer dans les canons de la beauté féminine.⁸⁵

Petipa, écrivant dans sa langue maternelle, le français, a demandé à Tchaïkovski de créer, pour l'entrée d'Aurore au premier acte, une musique staccato et « coquette », terme qui a souvent été traduit par « *coquettish* » en anglais, mais qui peut aussi signifier intelligente, élégante, soignée.

P.56

Si Aurore est coquette, c'est d'une manière féminine, pas en tant que femme du monde. Mais c'est plus de confiance et de joie que de coquetterie dont Aurore fait preuve dans cette partie de l'Acte I. Elle prend un plaisir physique pur et inconscient à ses pouvoirs ; elle s'auto-célèbre, elle est fière au sens positif du terme grec. Dans le langage de la fin du vingtième siècle, elle fait preuve d'une forte estime de soi. Il est vrai qu'elle danse avec chaque partenaire sans s'engager dans un seul choix et qu'elle utilise les hommes (bien que de manière polie et non abusive) pour l'aider à réaliser des mouvements qu'elle ne peut pas

⁸⁴ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 329.

⁸⁵ Voir Lopukhov, « Choreography », p. 29.

faire seule. Sa danse montre qu'elle ne craint pas d'être courtisée ; c'est une étape importante dans sa croissance et sa recherche de nouveaux défis, comme le symbolisent les pas de danse qu'elle maîtrise désormais. Mais elle ne flirte pas autant qu'elle apprécie l'attention du groupe. Il est clair qu'elle ne pense pas que faire la cour doive conduire à s'installer avec un seul homme, malgré l'injonction de son père. (« Fais ce que tu sais faire de mieux, » lui dit-il, « mais n'oublie pas que les intérêts de l'État exigent ton mariage, afin que tu puisses donner naissance à un successeur au trône. »⁸⁶)

Il est évident que ces soupirants ne représentent pas des partenaires de vie appropriés pour Aurore. Puisqu'elle danse et qu'ils ne dansent pas, ils semblent avoir différents niveaux de vie. C'est comme si Aurore parlait une autre langue et se rendait compte que l'homme qu'elle choisit d'épouser devrait également parler cette langue. Mais le refus d'Aurore de se marier n'est pas tant de la coquetterie qu'un refus de mettre fin à l'adolescence et à la cour pour entrer dans le mariage et la maternité. La situation est compliquée puisqu'il ne s'agit pas d'une histoire d'amour ordinaire. En effet, le maintien de la continuité de la lignée aristocratique est ici crucial. L'histoire d'Aurore n'est qu'en partie une histoire de mariage et de maternité ; il s'agit aussi de remplir son devoir envers la couronne, envers sa propre famille royale. Bien que ce détail n'apparaisse pas dans le ballet, dans le conte de fées littéraire, Aurore elle-même était l'unique enfant d'un couple longtemps stérile, un facteur qui confère une urgence particulière à la menace que la lignée dynastique puisse s'éteindre avec elle. Son rôle en tant que femme est toujours celui d'une femme royale, d'une potentielle reine et mère de rois et de reines. En refusant de se marier, elle repousse donc une responsabilité solennelle et lourde et prolonge les plaisirs et les joies de la jeunesse.

Soudain, Aurore voit une vieille femme avec un fuseau (ou, dans certaines productions, un bouquet de fleurs dans lequel est caché un fuseau). S'emparant du fuseau, Aurore le brandit comme un sceptre tout en dansant. Mais elle se pique le doigt et, dans un passage qui rappelle la scène de la folie dans *Giselle* (ainsi que la scène de la mort de Nikiya dans *La Bayadère* [1877] de Petipa), elle danse

⁸⁶ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 329.

de façon désordonnée et finit par s'effondrer, inconsciente. Carabosse, qui lui avait remis le fuseau, se révèle, puis disparaît dans un nuage de fumée, tandis que la cour s'afflige. Cependant, la Fée des Lilas apparaît pour rappeler à la cour qu'Aurore n'est pas morte, mais qu'elle dormira pendant cent ans. La Fée des Lilas agite sa baguette ; les courtisans emportent la princesse endormie et un bosquet d'arbres et de lilas pousse, masquant complètement le palais. Toute la cour, symbolisant la société, s'endort également.

Dans l'Acte II, cent ans se sont écoulés. Le prince Désiré chasse dans la forêt avec ses courtisans. Comme Aurore à l'Acte I, il devrait choisir une épouse, mais ne peut se résoudre à le faire. Et comme ceux-ci exécutent des danses sociales d'époque, alors que lui danse dans le style plus abstrait et élégant du ballet classique, il semble que, comme Aurore, il attend de trouver quelqu'un qui lui ressemble et qui parle son langage.⁸⁷

P.57

La compatibilité de leurs styles de danse est un signe qu'Aurore et Désiré sont parfaitement faits l'un pour l'autre. La Fée des Lilas apparaît et lui montre une vision d'Aurore, ce qui l'incite à lui demander de le conduire à la princesse endormie. Dans cet adage et cette variation, qui ressemblent à bien des égards au deuxième acte de *La Sylphide*, Aurore apparaît avec ses dames de compagnie (ou, comme on les appelle souvent, des Néréides ou des nymphes de la mer). Avec la Fée des Lilas, elles empêchent le prince d'approcher Aurore, jusqu'à ce qu'il lui déclare son amour. Ensuite, bien qu'Aurore permette parfois au prince Désiré de la soulever, elle s'éloigne le plus souvent de lui, se glissant hors de sa portée pour se perdre dans les formations du corps de ballet. Elle danse ensuite une variation solo avec beaucoup d'impressionnantes extensions et de tours complexes *sans appui*. C'est une métaphore de son expression, de son autonomie, de son équilibre et de son contrôle, mais aussi de son chagrin. L'ensemble de la vision est émouvant et empreint de mystère, tant en raison de la musique que de

⁸⁷ Il convient toutefois de mentionner que Pavel Gerdt, le premier danseur à incarner Désiré, portait des chaussures à talons.

la chorégraphie de la nostalgie.⁸⁸ Aurore disparaît et, passionné par cette vision, le prince fait le vœu de l'épouser. Il voyage avec la Fée des Lilas jusqu'au château en passant devant un fantastique panorama vallonné, réveille Aurore par un baiser et toute la cour s'anime, tandis que la poussière et les nuages qui les entourent disparaissent comme par enchantement.

L'Acte III célèbre le mariage d'Aurore et de Désiré. Divers personnages de contes de Perrault arrivent en tant qu'invités. Étant donné que ces contes étaient à l'origine classés par genre, en tant qu'enseignements destinés aux enfants, l'équilibre entre les contes pour filles (comme *le petit Chaperon rouge*, *Cendrillon*) et les contes pour garçons (comme *le petit Poucet*, *le Chat botté*) implique que la sagesse populaire nécessaire pour éduquer les deux sexes donnera du piment à cette relation.⁸⁹ De même, les fées des pierres et métaux précieux (Or, Argent, Saphir et Diamant) dansent un pas de quatre, suggérant que la richesse ainsi que la sagesse, l'amour et la beauté couronneront le mariage.⁹⁰

Comme dans la Valse des guirlandes, les danses servent d'éloges au mariage. Et, tout comme dans la scène de baptême au Prologue, les danses offrent à Aurore (et à Désiré également) d'autres dons qui forgeront son caractère. Lorsque l'Oiseau bleu danse un pas de deux avec la princesse Florine et que la Chatte blanche danse avec le Chat botté, deux autres contes littéraires sont évoqués, dans lesquels les amants ont dû persévérer à travers de terribles épreuves pour consommer leur amour. Ces contes sont encore une fois équilibrés selon le genre (masculin et féminin) puisque l'Oiseau bleu était un prince auquel une méchante fée avait donné une forme animale, tandis que la Chatte blanche

⁸⁸ John Warrack souligne que l'andante cantabile au début de l'adage ressemble au deuxième thème du mouvement lent de la Cinquième Symphonie de Tchaïkovski, que le compositeur aurait écrit comme une déclaration d'amour (*Tchaikovsky Ballet Music*, pp. 46-47).

⁸⁹ Krasovskaya suggère que les différents contes de fées correspondent à différentes étapes de la vie (« Petipa and 'Beauty' », pp. 46-47).

⁹⁰ Selon Wiley, le *pas de quatre* consistait finalement en un trio pour l'Or, l'Argent et le Saphir (sur la musique initialement prévue pour la variation de l'Argent), un solo pour le Diamant et une coda pour les quatre (*Tchaikovsky's Ballets*, p. 184). La musique initialement prévue pour l'Or a été utilisée pour la variation d'Aurore à l'Acte II, la scène de la vision, et la variation solo de Saphir a été entièrement supprimée (p. 153).

était une princesse également enchantée. Tous deux ont finalement été sauvés par l'amour. Dans les versions littéraires de « l'Oiseau bleu » et de « la Chatte blanche », c'est une conversation continue et très satisfaisante, plutôt que l'amour physique (qui est impossible, étant donné que les amants sont d'espèces différentes en raison de l'enchantement jeté), qui lie les amants dans l'affection et le respect mutuels. Les danses de l'Acte III semblent dire (tout comme John Milton) que la conversation partagée est l'unique base du mariage.⁹¹ Lorsque tous les personnages de contes de fées se sont alignés pour interpréter des duos qui annoncent le grand pas de deux d'Aurore et Désiré, l'union de l'héroïne et de son prince est présentée à la fois comme naturelle et inévitable.⁹²

P.58

Le grand pas de deux de l'Acte III, qui marque le point culminant de l'intrigue du ballet général et de l'acte, présente une idée très précise du mariage. D'une part, comme je viens de le suggérer, le mariage est considéré comme naturel et inévitable, comme le véritable destin des deux partenaires. Le musicologue Roland John Wiley a souligné que, musicalement, Tchaïkovski a créé une progression tonale constamment interrompue vers le sol majeur dans l'ensemble du ballet. De sorte que lorsque l'acte de mariage atteint finalement cette tonalité, en la soulignant plus particulièrement dans le pas de deux, le sentiment d'un destin inéluctable longuement anticipé et finalement atteint est écrasant.⁹³ Mais même si le mariage est considéré comme le but ultime d'une manière qui, dans notre culture, pourrait être perçue comme négative et réduisant l'identité d'une femme, ici Aurore n'est pas considérée comme inférieure ou soumise à Désiré dans la danse. Au contraire, elle conserve et même renforce son autonomie et son individualité. Il est vrai que les danseurs ont des variations très différentes puisqu'elle effectue des petits allegros complexes et brillants, tandis que lui réalise des grands sauts. Mais il y a aussi des pas que les deux

⁹¹ Voir John Milton, « The Doctrine and Discipline of Divorce », dans *Complete Poetry and Selected Prose of Milton* (New York : Modern Library, 1950), pp. 615-662.

⁹² Dans le film de Disney, Aurore communique avec tous les animaux de la forêt pour montrer qu'elle est une personne aimante, en contact avec la nature, et il y a un oiseau bleu dans sa ménagerie sylvestre.

⁹³ Wiley, *Tchaikovsky's Ballet*, pp. 132, 146.

danseurs partagent, surtout lorsqu'ils se rejoignent dans la coda exubérante du pas de deux.

Le pas de deux commence par un adage dans lequel Désiré dirige et soutient Aurore dans un tour, tandis qu'elle se tient sur pointes en attitude. Ils se séparent, mais se rejoignent à nouveau, et il la soutient maintenant dans des arabesques. Par deux fois, il la soulève, la dépose pour exécuter deux pirouettes, puis la porte en avant. Ils courent vers le fond de la scène, et leur progression vers l'avant est ponctuée par les doubles pirouettes d'Aurore. Leur mouvement semble illustrer le tour de rôle et la subsistance, ainsi que l'aventure de l'union. Leur mutualité permet à Aurore d'atteindre l'expressivité et la plénitude de la beauté.

Bien qu'ils dansent ensemble en synchronisation avec assurance (encore une fois, comme s'ils avaient été destinés toute leur vie à devenir partenaires), ils se séparent aussi souvent pour danser seuls, et ils se font parfois même concurrence de manière bon enfant. Il s'agit là, bien sûr, de la structure standard du pas de deux telle qu'elle a été élaborée par Petipa, mais elle prend ici une signification sociopolitique spécifique en ce qui concerne la forme de l'union maritale. Le pas de deux des amoureux est une métaphore du mariage dans lequel les deux partenaires ont besoin l'un de l'autre tout en jouissant de leur autonomie. Ils sont interdépendants, mais peuvent aussi être indépendants.

Le pas de deux du mariage fait écho aux moments de l'Adage à la Rose où l'homme s'éloigne et où Aurore reste seule. Dans certaines versions, elle s'incline devant son époux (comme dans le film du *Royal Ballet* de 1964). Mais après cette révérence, elle se lève spectaculairement sur la pointe tout en montant lentement son autre jambe en retiré, puis en arrivant en attitude, pour se tenir majestueusement seule. Elle semble également, à certains moments, diriger leur chemin mutuel, en choisissant elle-même des directions et des mouvements et s'attend à ce qu'il la suive pour l'attraper ou la retenir. Il semble qu'elle sera une décideuse affirmée dans leur mariage. Aurore s'aide de ses soupirants dans l'Adage à la Rose pour effectuer des mouvements qu'elle ne pouvait exécuter seule, cette aide est ici poussée à un degré plus élevé ; soutenue par son prince, elle effectue souvent des mouvements assez risqués, tels que des pirouettes rapides. L'union du couple de mariés permet à Aurore d'élargir son éventail de

mouvements et, symboliquement, ses capacités en tant que personne. La relation illustrée ici est une relation d'émancipation, aucunement de soumission.

P.59

De plus, certains portés et le sens de l'envol servent de métaphores à l'extase sexuelle pour les deux partenaires, affirmant clairement la capacité d'une femme à jouir du plaisir sexuel. De l'Adage à la rose au grand pas de deux de l'Acte III, nous pouvons voir dans la chorégraphie de *La Belle au bois dormant* une progression de la jeune fille sûre d'elle, mais encore hésitante, vers une femme mûre, intelligente et autoritaire, prête non seulement à se marier, mais aussi à régner sur le royaume.

Il y a certainement des moments dans le pas de deux où Aurore exécute des mouvements qui sont soit déférents, comme dans la révérence de Fonteyn, soit codés comme traditionnellement féminins, en particulier en matière de délicatesse. En affirmant qu'elle dispose d'un certain degré d'autonomie et d'indépendance, je ne veux certainement pas dire qu'Aurore est dépeinte comme une femme « libérée ». Elle se comporte toujours de manière convenable, selon les mœurs de son époque et son tempérament. Elle fait preuve de force, d'intelligence et de pouvoir, mais elle est toujours présentée comme la femme aristocratique parfaite (féminine, gracieuse et majestueuse). Elle peut être pudique et modeste. Mais ce qui est bien plus important pour le ballet, c'est sa capacité à utiliser l'espace et à faire preuve de précision, de force, d'équilibre et de contrôle, en bref, d'autorité. Ce sont là, bien sûr, les dons que les fées lui ont accordés lors de son baptême. Dans sa dernière variation, Aurore démontre qu'elle maîtrise leurs compétences, en combinant les mêmes gestes de la main, le même jeu de jambes précis, les mêmes tours et les mêmes chemins de progression et de retraite que ceux décrits par ses marraines dans le Prologue.

Le pas de deux du mariage est le point culminant du ballet, mais l'acte ne s'arrête pas là. L'ensemble se joint ensuite à la mazurka et à l'apothéose. En effet, le couple n'est pas simplement une paire d'individus (ou une paire individuelle), mais il est rattaché à la communauté dont la prospérité, ainsi que celle du royaume (selon les conceptions monarchiques en vigueur), dépendent de la réussite de leur mariage et de la continuité de la lignée royale. Il ne s'agit pas d'un simple couple heureux et aimant qui a finalement atteint la maturité nécessaire

pour s'unir, ni d'une communauté démocratique dans laquelle ils sont réintégrés. Ils dirigent l'ensemble, et les autres personnages sont clairement leurs sujets. Le mariage n'est pas seulement considéré comme naturel et inévitable. La vision de la monarchie montrée ici est plutôt bienveillante. Selon l'idéologie du ballet, le monde a été remis à l'endroit, dans son ordre politique et émotionnel correct, parce que ces amants ont trouvé leurs partenaires de vie. Et ils auront des enfants pour perpétuer la lignée, comme le promet le thème dynastique auquel fait écho le motif musical final, tiré d'une chanson en hommage à Henri de Navarre, le grand-père de Louis XIV et le fondateur de la dynastie des Bourbons en France.

6.3 Les femmes dans *Casse-Noisette* et *Le Lac des cygnes*

Loin de rabaisser les femmes, *La Belle au bois dormant*, apogée du répertoire du Ballet impérial russe, en fait son cœur. Elles occupent le devant de la scène et sont présentées comme puissantes, autonomes et belles.

Cela ne veut pas dire pour autant que tous les Ballets impériaux russes traitaient les femmes de cette manière. En revanche, les deux autres ballets de Tchaïkovski qui, comme *La Belle au bois dormant*, sont restés des pierres angulaires du canon des Ballets impériaux russes : *Casse-Noisette* (1892) et *Le Lac des cygnes* de Petipa-Ivanov (1895) présentent des représentations plus conventionnelles de femmes fragiles et dépendantes des hommes, même si les ballets présentent toujours des visions alternatives de l'autorité féminine.

P.60

Dans *Casse-Noisette*, la fée Dragée (comme la Fée des Lilas) est magistrale, cheffe suprême de son royaume. Mais elle est aussi délicate, comme l'indique son instrument de musique singulier, le célesta, avec ses légers tintements. Et son empire, Confiturembourg (le Royaume des Délices, aux couleurs pastel) est métaphoriquement codé comme féminin, même si beaucoup de ses sujets sont des hommes.⁹⁴ Le ballet est vu à travers les yeux de Clara, l'adolescente qui reçoit *Casse-Noisette* comme cadeau de Noël de la part de son mystérieux

⁹⁴ Je suis l'orthographe (Confiturembourg, Drosselmayer) et l'usage du nom (Clara plutôt que Marie de E.T.A.Hoffmann) donnés par Wiley dans ses traductions du livret (*Tchaikovsky's Ballets*, pp. 333-337) et des instructions de Petipa à Tchaïkovski (pp. 371-376) et dans sa transcription du plan du maître de ballet de Petipa (pp. 376-382).

parrain, Drosselmayer. L'âge de Clara a en partie posé problème dans la représentation d'une protagoniste sur scène, puisqu'il n'y a pas de figure féminine adulte unique et permanente. En effet, Clara est l'héroïne de l'Acte I, mais elle n'a pas le pouvoir de la ballerine pour dominer la scène, tandis qu'elle devient passive dans l'Acte II, dans le royaume où règne la fée Dragée.

De toute évidence, Clara voit un monde bourgeois dans lequel les filles apprennent à devenir des mères nourricières en jouant à la poupée et les garçons à devenir de braves soldats. Même dans sa fantaisie, Clara peut lancer sa chaussure sur l'horrible Roi des souris, mais c'est le Prince Casse-Noisette qui utilise son épée pour donner le coup de grâce au méchant. Plus tard, un effrayant blizzard est rendu tendre et beau par des flocons de neige anthropomorphes (ou plutôt gynomorphes) en forme de ballerines. Si l'Acte II est métaphoriquement le repas de noces de Clara, celle-ci est docile et inactive (le scénario la décrit comme « dévouée »⁹⁵), ne dansant pas mais observant les pitreries des divers bonbons et autres friandises, qui sont couronnées par le grand pas de deux de la fée Dragée et de son consort. Nous ne savons pas si Clara n'est qu'une visiteuse ou si elle deviendra un jour la souveraine du royaume, car son futur époux, Casse-Noisette, est un prince du Royaume des Délices, mais la fée Dragée règne toujours en maître.⁹⁶ Cependant, le deuxième acte représente le rêve de Clara, et non celui d'un homme, et grâce à ses visions, elle a gagné en sagesse.

⁹⁵ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, p. 336.

⁹⁶ Mes sources pour *Casse-Noisette* sont les suivantes : Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, pp. 193-241, 333-337, 371-382 ; Jack Anderson, *The Nutcracker Ballet* (New York : Mayflower, 1979) ; la production de George Balanchine (chorégraphiée pour la première fois en 1954 et révisée en 1964). Bien que la version de Balanchine ne prétende pas être une restauration exacte de l'original, qui fut chorégraphié par Lev Ivanov selon les plans de Marius Petipa (Petipa tomba malade avant de pouvoir composer les danses), Balanchine a dansé dans la version de Saint-Pétersbourg alors qu'il était enfant et jeune homme. Dans une grande partie du ballet, en particulier les danses de groupe, Balanchine a suivi le style d'Ivanov et a souvent cité les pas exacts de l'original. (Voir Nancy Reynolds, *Repertory in Review: 40 Years of the New York City Ballet* [New York : Dial, 1977], pp. 153-158). La production du *New York City Ballet* de Balanchine, mise en scène par Peter Martins, a été réalisée pour le cinéma par Emile Ardolino en 1993, avec une distribution comprenant Darci Kistler dans le rôle de la fée Dragée, Damian Woetzel dans le

Il s'agit d'une vision enfantine utopique du mariage (telle que celle d'Aurore aurait pu l'être à l'âge de 8 ou 10 ans) comme un rêve câlin, oisif et hédoniste de gratification perpétuelle. En effet, c'est probablement ce que la *baryshnya* (la femme de la noblesse russe) du début du dix-neuvième siècle attendait du mariage. Comme le décrit l'historien Richard Stites, la *baryshnya* ressemblait à « la Belle du Sud des plantations des États-Unis - douce et sans défense, semblable à une enfant, et entourée des plus grandes crinolines - elle attendait son premier bal, sa première danse, son premier goût de la vie ». Pour elle,

La vie n'était encore qu'une rêverie alors qu'elle oscillait entre deux mondes qu'elle ne connaissait pas : au-dessous d'elle, les serviteurs et les serfs [...] au-delà, le monde des hommes, des guerres, des « affaires » [politiques]. [...] Ainsi suspendue entre l'enfance et la féminité, elle est enveloppée d'un sentiment de malaise et d'anticipation [...]. Seul un homme pouvait rompre le charme.

P.61

Cependant, souligne Stites, avec le temps et la nouveauté de gérer sa propre maison et d'élever ses enfants, « les rêveries langoureuses de sa jeunesse peuvent laisser place à une nostalgie douce-amère et à la conscience lancinante que quelque chose lui a échappé. » En 1892, lorsque *Casse-Noisette* a été créé, plusieurs générations de féministes russes et d'autres penseurs libéraux avaient clairement défini ce « quelque chose » manquant : c'était « la vie, le travail, la connaissance, la liberté ou l'action. »⁹⁷ Mais face à trente ans d'activisme féministe russe, et à une époque où les progrès des femmes dans l'éducation, l'emploi et d'autres domaines étaient remis en question, *Casse-Noisette* rétablit le rêve (ou le fantasme) que le mariage sera doux et comblera les femmes.

rôle du Cavalier, Kyra Nichols dans le rôle de la Goutte de Rosée, Bart Robinson Cook dans le rôle de Drosselmeier, Jessica Lynn Cohen dans le rôle de Marie, et Macaulay Caulkin dans le rôle du neveu de Drosselmeier (le Prince Casse-Noisette). Le film est disponible en vidéo.

⁹⁷ Richard Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860–1930* (Princeton : Princeton University Press, 1991), pp. 10-11.

Dans *Le Lac des cygnes*, le livret original indique que c'est la méchante belle-mère d'Odette, une sorcière, qui a jeté le sort qui l'a transformée en cygne.⁹⁸ Nous ne voyons jamais cette belle-mère, mais il y a sur scène des personnages féminins qui font autorité (la mère de Siegfried et surtout Odile, le cygne frauduleux). Odile, la femme la plus puissante, sûre d'elle et séduisante du ballet, est sinistre (la fille du sorcier maléfique Von Rothbart) et un imposteur dont le seul but est de séduire Siegfried pour qu'il rompe son vœu de fidélité à Odette. Le costume sombre d'Odile, ainsi que ses mouvements forts et précis, sa virtuosité flamboyante et son regard direct (contrastant avec le costume blanc d'Odette, ses pas souples et légers, son lyrisme, ses flexions arrière en pâmoison et son regard baissé) servent à évoquer sa nocivité. Ce n'est pas son aspect féminin qui fait d'Odile une personne maléfique. C'est plutôt son autorité, son assurance et son indépendance, ses trente-deux fouettés consécutifs sur pointes (un pas que peu de ballerines maîtrisaient à l'époque), exécutés entièrement sans le soutien d'un homme, ainsi que sa qualité mécanique qui, dans ce contexte, la rendent fascinante et menaçante. Elle est d'une verticalité éblouissante, tandis que le buste d'Odette se pâme et fond. Contrairement à Carabosse, avec son corps masculin et ses mouvements grotesques, Odile peut être représentée à la fois comme méchante, féminine et belle. Elle est trop directe et trop affirmée, c'est ce qui nous fait comprendre (contrairement à Siegfried, aveuglé par l'amour) qu'il s'agit d'un imposteur, mais elle reste dans le canon de la beauté féminine.

⁹⁸ Mes sources pour *Le Lac des cygnes* comprennent les textes scientifiques et critiques suivants : Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, pp. 25-91, 321-327, 411-413 ; Cyril W. Beaumont, *The Ballet Called Swan Lake* (New York : Dance Horizons, 1982) ; Yuri Slonimsky, « *Lebedinoe Ozero* » *P. Chaikovskogo* [« Le Lac des cygnes » de P. Tchaïkovski] (Leningrad : State Musical Publishing House, 1962) ; A. Demidov, *Lebedinoe Ozero* [« Le Lac des cygnes »] (Moscou : Iskusstvo, 1985) ; Janice Ross et Stephen Cobbett Steinberg, éd., « Why a Swan ? », *San Francisco Performing Arts Library and Museum Journal*, 1 (printemps 1989) ; Arlene Croce, « Swans », *The New Yorker*, 27 août 1973, réimprimé dans *Afterimages*, pp. 8-12. Mes sources d'information sur les spectacles comprennent le visionnage de nombreuses versions par une myriade de compagnies de ballet, en particulier la mise en scène de David Blair en 1967 pour *l'American Ballet Theatre*, qui est disponible sur bande vidéo, sous la direction de Kirk Browning, avec Natalia Makarova et Ivan Nagy dans les rôles principaux.

Bien qu'Odette, la véritable femme enchantée par le cygne, souhaite ostensiblement se libérer de sa captivité, elle semble également résignée à son sort.⁹⁹ Elle s'accroche à Siegfried, impuissante, dans l'adage de la scène ii de l'Acte I. Contrairement à Aurore dans son grand pas, Odette se précipite désespérément dans les bras de son sauveur à chaque fois qu'ils se séparent. Et même si la danse de la ballerine dans le pas de deux du cygne blanc dans *Le Lac des cygnes* exige autant de force physique que celle d'Odile ou d'Aurore, la texture légère de ses pas, de son buste et de sa technique des pointes (avec son jeu de jambes constamment interrompu par des bourrées et changements de niveau) ainsi que ses bras ballants, son style volatile et doux, son auto-toucher et son regard baissé, créent une illusion de fragilité féminine (bien qu'elle danse aussi une variation allegro). La vulnérabilité d'Odette, voire sa tragédie ultime, est déjà inscrite dans sa première danse. Dans *Le Lac des Cygnes*, il existe donc une division binaire qui classe les femmes dans les catégories du mal et du bien, exprimée par des oppositions entre l'actif et le passif, l'affirmation de soi et la soumission, la force et la douceur.

P.62 Il s'agit, à bien des égards, d'un ballet de fin de siècle, juxtaposant deux styles techniques qui créent deux personnalités féminines opposées : une femme fatale destructrice et une Mélisande fragile. Pourtant, le monstre et l'ange sont à l'intérieur d'une seule et même femme, car une ballerine danse les deux rôles, ce qui suggère un dualisme féminin sous-jacent. Bien que le schéma binaire du bien et du mal soit également présent dans *La Belle au bois dormant*, les deux principes y sont présents et affirmés.

Il est souvent défendu que dans le pas de deux du ballet, la femme est manipulée, touchée, maniée, tenue et exposée de manière à symboliser le désir sexuel masculin, sans accorder le même désir ou la même autonomie aux femmes.¹⁰⁰ Cependant, ces accusations ont souvent pour effet d'homogénéiser et

⁹⁹ Arlene Croce écrit, à propos de la performance de Makarova : « Odette semblait isolée, inviolable, déjà libre dans son acceptation totalement passive de son destin. C'était le destin d'une esclave. Jusqu'au dernier acte, elle n'a pas protesté » (« Swans », p. 10).

¹⁰⁰ Voir, par exemple, Susan Leigh Foster, « The Ballerina's Phallic Pointe », dans Susan Leigh Foster, éd. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power* (Londres : Routledge, 1996),

d'essentialiser, car elles considèrent tous les pas de deux comme identiques, sans tenir compte des distinctions chorégraphiques entre les différents pas de deux qui donnent lieu à des différences d'expression. Dans l'adage de l'Acte I, scène ii du *Lac des cygnes*, la chorégraphie souligne la fragilité d'Odette et sa dépendance à l'égard du prince Siegfried. Mais la chorégraphie de ce duo est tout à fait différente du grand pas de deux de *La Belle au bois dormant* et de *Casse-Noisette*, ainsi que de la partie d'Odile dans *Le Lac des cygnes*, où la chorégraphie met l'accent sur l'autonomie et le pouvoir de la femme. Dans l'ensemble, à la fin du dix-neuvième siècle, les progrès de la technique des pointes et donc des techniques de partenariat ont permis de renforcer le rôle de la femme sur scène et de réduire l'homme à un rôle de porteur. D'une part, l'adage avec appui mettait la femme en valeur, mais, d'autre part, il lui permet d'élargir son panel de pas de danse en y incluant des équilibres complexes et de bravoure ainsi que de multiples tours.

6.4 La question de l'autonomie de la femme

Nous pourrions prétendre que l'autonomie d'Aurore est un état de fait moderne, que les ballerines de la fin du vingtième siècle donnent bon gré mal gré à leur rôle une interprétation qui confère aux personnages féminins du dix-neuvième siècle plus de pouvoir que ne le faisaient les danseuses précédentes. Cependant, la chorégraphie et l'Histoire contredisent cet argument. En effet, non seulement l'indépendance et l'énergie d'Aurore sont inscrites dans la chorégraphie (comme nous l'avons vu), mais Tchaïkovski et les critiques ont également fait l'éloge de Brianza dans son interprétation comme première danseuse incarnant Aurore pour sa précision et sa force, ainsi que pour sa grâce.¹⁰¹

Au-delà de l'autonomie d'Aurore, les rôles des deux fées principales (Carabosse et la Fée des Lilas) ont été considérablement renforcés par rapport au conte littéraire, comme je l'ai suggéré. Bien que Carabosse puisse être considérée comme la méchante sorcière stéréotypée, la Fée des Lilas n'est pas simplement

pp. 1-24. Cynthia Novack fait référence de manière générale aux [...] « stéréotypes de genre qui perpétuent les représentations des femmes comme des créatures fragiles soutenues par des hommes puissants » (« Ballet, Gender, and Cultural Power », dans Helen Thomas, éd., *Dance, Gender and Culture* [Londres : Macmillan, 1995], p.39).

¹⁰¹ Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, pp. 188–189.

un ange, tout en douceur et en légèreté. Elle est gracieuse et bonne, mais elle est aussi extrêmement autoritaire. Et comme l'observe l'historien de la danse Giannandrea Poesio, la qualité nostalgique de son *leitmotiv* musical « suggère quelque chose d'autre que la simple idée de 'bien'. »¹⁰² Entre ces deux fées, on a l'image d'un monde totalement matriarcal, qui n'a peut-être jamais existé historiquement, que ce soit en Russie ou en France, mais qui existe certainement dans le monde utopique et centré sur la femme de nombreux contes de fées.

P.63

Il est vrai que les harems, troupes et autres communautés exclusivement féminines peuplaient également les ballets romantiques, ainsi que les pantomimes et spectacles burlesques du dix-neuvième siècle, offrant une vision piquante mais fantaisiste des femmes fortes comme une sorte de frisson exotique-érotique. Les illustrations de la production originale de *La Belle au bois dormant* suggèrent que plusieurs pages des fées ont pu être jouées par des femmes en travestissement, ce qui laisse entrevoir un style épicé de spectacle de jambes. Les personnages féminins portaient des tutus avec des jupes relativement courtes qui révélaient une grande partie des jambes des danseuses. La Chatte blanche est coquette, et diverses formations du corps féminin utilisent les femmes comme détails décoratifs. Mais il serait faux d'affirmer que *La Belle au bois dormant* répondait simplement à des goûts obscènes ou à une vision des femmes comme de simples ornements (en partie parce que les membres masculins du corps étaient également utilisés à des fins décoratives). D'une part, le cadre du parrainage de l'État et de la cour, ainsi que le vaste système russe de censure, mettaient l'accent sur le ton moral élevé des Ballets impériaux (par opposition, par exemple, à la présentation de jolies femmes dans d'autres contextes : soit des ballets joués sur la scène de variétés, soit des genres de danse de divertissement populaire). En outre, l'intrigue et la chorégraphie de *La Belle au bois dormant* soutiennent une vision complexe des femmes qui associe constamment beauté et pouvoir de manière positive, contrairement aux burlesques qui présentent la force féminine comme une déviation monstrueuse.¹⁰³ Ironiquement, nombre des qualités qui

¹⁰² Poesio, « Beauty », p. 41.

¹⁰³ Voir Robert C. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture* (Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press, 1991).

rendent Odile méchante dans *Le Lac des cygnes* rendent Aurore noble dans *La Belle au bois dormant*. Que penser de cette reconnaissance de l'autorité féminine, qui n'est jamais définitivement codée comme négative ou positive, mais qui change de valeur d'un ballet à l'autre ? Et que penser du codage de l'autonomie, de l'intelligence et du contrôle comme attributs féminins positifs dans *La Belle au bois dormant* ?

La Belle au bois dormant n'est certainement pas un ballet féministe, comme l'était, par exemple, *Les Noces* de Nijinska. (L'Adage à la Rose préfigure, par certains aspects, le thème de la jeune mariée réticente dans *Les Noces* ce qui est tout à fait surprenant.¹⁰⁴) Mais *La Belle au bois dormant* est certainement un ballet qui reconnaît l'autonomie de la femme au-delà de la sphère circonscrite dont disposaient les femmes à l'époque. En tant que ballet au sujet d'une femme destinée à monter sur le trône impérial (rappelant sans aucun doute à ses spectateurs la puissante, déterminée et extrêmement intelligente Impératrice Catherine la Grande), *La Belle au bois dormant* attribuait à son héroïne *plus* d'éclat, *plus* d'indépendance et *plus* d'autorité que n'en possédait la femme russe ordinaire (même une femme aristocratique) de la fin du dix-neuvième siècle. Il convient toutefois de rappeler que la ballerine Mathilde Kshessinska, qui, en 1890, est sortie de l'École impériale du ballet pour entrer dans la compagnie de ballet du théâtre Mariinsky et qui allait bientôt danser le rôle d'Aurore, est devenue en 1892 la maîtresse du Tsarévitch (le futur Tsar Nicolas II) et a donc exercé un énorme pouvoir politique.

Compte tenu de l'histoire de la condition de la femme en Russie, cette représentation ne constitue pas nécessairement le pas en avant et émancipateur que nous pourrions imaginer aux yeux de la fin du vingtième siècle. En effet, dans son « passéisme », le ballet jette un regard nostalgique sur une époque où les femmes de la noblesse étaient au centre de la vie politique, sociale et intellectuelle de la cour de Russie. Il confère peut-être même une plus grande noblesse à la frivolité des salons pétersbourgeois des années 1890.

¹⁰⁴ Warner associe le motif de la mariée réticente au conte de *La Belle et la Bête* (*Beast*, pp. 273-297).

P.64 Mais le ballet tourne simultanément le dos à la situation totalement différente des femmes russes en général à cette époque.

À ce moment-là, le débat ardent sur la « question de la femme » qui avait captivé l'imagination de l'intelligentsia socialement engagée au milieu du siècle n'avait pas seulement été atténué par la répression, mais aussi par les mouvements révolutionnaires naissants qui avaient intégré ces questions relatives aux femmes dans un programme d'émancipation plus large. Il s'agissait d'un moment historique où bon nombre des grands progrès réalisés par les femmes dans les années 1860 et 1870, ainsi que d'autres réformes sociales et politiques, étaient en train de s'éroder rapidement. Les femmes instruites (qui rejoignaient les mouvements révolutionnaires en nombre sans précédent en Europe occidentale) étaient désormais considérées par le gouvernement comme une force politique et sociale dangereuse.¹⁰⁵

En 1890, il devenait évident que l'émancipation juridique et économique totale de divers groupes opprimés, dont les femmes, la paysannerie et la classe ouvrière urbaine, serait probablement inévitable, bien qu'à un coût élevé pour le régime impérial russe. Le ballet de *La Belle au bois dormant* ne doit en aucun cas être considéré comme une polémique dans le débat sur les droits de la femme. Mais il arrive à point nommé. Comme il a dû être plus agréable pour la cour de tourner le dos aux féministes contemporains et de voir, à la place, des femmes affirmées d'une autre époque, du temps de Catherine la Grande et de la princesse Dachkov, fondatrice de l'Académie des sciences. À cette époque, un siècle de magie plus tôt, les femmes russes imitaient les libres penseurs des salons français.¹⁰⁶

¹⁰⁵ L'attention portée aux questions relatives aux femmes a été écrasée au moment où, dans les deux dernières décennies du siècle, l'industrialisation rapide, l'urbanisation et le déclin de l'aristocratie ont créé de nouveaux problèmes. Ces problèmes ont profondément affecté un nouveau prolétariat féminin (qui comprenait également des femmes célibataires de la noblesse), y compris les conditions de travail et de vie misérables, la maltraitance des femmes et des enfants, et l'augmentation de la prostitution, les maladies vénériennes et les crimes sexuels contre les femmes (voir Stites, *The Women's Liberation Movement*).

¹⁰⁶ Stites nous informe que « de nombreuses femmes lettrées, pleines d'esprit, polyglottes et littéraires sont apparues dans les deux capitales [...]. Leur érudition « prête à l'emploi » est devenue si célèbre que les visiteurs étrangers étaient prêts à témoigner, à la fin du [dix-huitième]

Au cours du dix-neuvième siècle, le statut et les droits des femmes ont évolué au gré des vagues de répression et de réforme, à l'instar d'autres politiques sociales. Mais en 1890, le couple impérial était fermement opposé à l'enseignement supérieur destiné aux femmes.¹⁰⁷ L'Impératrice déclara à une délégation de féministes en visite qu'elles feraient mieux de rester à la maison et de tricoter.¹⁰⁸ (Dans cette optique, l'ignorance d'Aurore en matière de couture et de tricot prend un sens nouveau, mais dont les auteurs de *La Belle au bois dormant* n'étaient certainement pas conscients.)

Ironiquement, le monde du ballet, de l'opéra et de la production théâtrale était un monde dans lequel la question de la capacité d'une femme à être formée et à trouver du travail n'avait pas été un problème en Russie depuis le début du dix-huitième siècle (cependant, comme dans d'autres pays, les femmes n'ont que rarement franchi le plafond de verre pour accéder à des postes de direction administrative ou artistique, bien que, comme Kshessinska, elles aient pu agir en coulisses). Et bien que les danseuses de ballet prennent parfois de riches amants, la situation économique des Théâtres impériaux crée un système social très différent de celui de l'Opéra de Paris. En France, après 1830, les danseurs de ballet sont essentiellement issus de la classe ouvrière et sont employés par une entreprise semi-privée qui tirait profit des bas salaires versés à toutes les étoiles, à l'exception des plus brillantes. Comme nous l'avons vu au Chapitre 1, un système semi-officiel de prostitution à peine masquée était pratiquement le seul moyen pour une danseuse de ballet française de survivre, en complétant ses maigres salaires par le soutien d'un riche protecteur, simplement pour les nécessités telles que le loyer et la nourriture. La représentation sur la scène de l'Opéra de Paris était teintée d'érotisme, car les danseuses étaient sexuellement disponibles après le spectacle. Mais dans le système russe plus paternaliste, une fois les enfants

siècle, que les femmes de la haute société russe avaient tendance à mieux lire et à être généralement plus cultivées que les hommes. ». En outre, ces femmes étaient appréciées pour leur raffinement sexuel (pp. 14-15).

¹⁰⁷ La même année, le ministère de l'Éducation ferme les universités destinées aux femmes (considérées comme des foyers d'anarchisme) et s'attaque même à l'enseignement secondaire pour les filles (*The Women's Liberation Movement*, p. 168).

¹⁰⁸ Stites, *The Women's Liberation Movement*, p. 168.

acceptés à l'École impériale de théâtre, non seulement leur éducation et leur prise en charge étaient payées, mais ils se voyaient garantir un emploi dans la fonction publique et une pension à vie.¹⁰⁹

P.65

Cela ne veut pas dire que les danseuses n'ont jamais été traitées comme des objets érotiques par les membres de la noblesse.¹¹⁰ Mais les réalisateurs de *La Belle au bois dormant*, contrairement à leurs pairs à l'étranger, vivaient dans un microcosme dominé par des femmes économiquement indépendantes. Ces femmes se séparaient parfois de leur mari, voire divorçaient (comme la première femme de Petipa). En effet, la mère de Petipa était actrice et l'une de ses sœurs était chanteuse d'opéra. Les deux épouses de Petipa et quatre de ses cinq filles étaient des danseuses ; sa fille Marie a dansé le rôle de la Fée des Lilas dans la production originale de *La Belle au bois dormant*.¹¹¹ La situation de Petipa en tant que fils, frère, époux et père de travailleuses a certainement façonné sa vision de l'autonomie des femmes.

La Belle au bois dormant engendre un message contradictoire, truffé de paradoxes, sur les femmes. Ses ambivalences sont liées autant à la classe

¹⁰⁹ Bronislava Nijinska décrit la situation de son frère à la veille de son audition décisive pour l'École en 1898 : « Une fois accepté, il n'y aurait plus d'incertitude ni d'inquiétude financière concernant son éducation. Il deviendrait artiste des Théâtres impériaux, un poste administratif permanent. Si, si Dieu le veut, il accédait au rang de premier danseur, et Mère n'en doutait pas, il serait assuré non seulement d'un salaire important, mais aussi d'une position distinguée et honorable dans les Théâtres impériaux et, à l'âge de trente-six ans, d'une pension à vie presque égale à son salaire. » (Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, trad. et éd. Irina Nijinska et Jean Rawlinson, intro. et en consultation avec Anna Kisselgoff [Durham, NC : Duke University Press, 1992], pp. 74-75). Voir également Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (New York : Oxford University Press, 1989), pp. 189-190.

¹¹⁰ Lors de sa tournée américaine de 1911, Anna Pavlova aurait déclaré à un journaliste : « Que penseriez-vous d'un pays où il est possible pour un Grand-Duc de venir dans les coulisses et d'ordonner au maître de ballet d'aligner le corps de ballet pour qu'il l'inspecte ? Puis, tout en se promenant dans le couloir, il pointe sa canne du doigt. 'Voilà. Celle-là ! Mettez-la dans ma voiture. Je la prendrai pour ce soir' » (Keith Money, *Anna Pavlova: Her Life and Art* [New York : Knopf, 1982], p. 140, cité dans Garafola, *Ballets Russes*, p. 446 n. 41).

¹¹¹ Sur la famille de Petipa, voir *The Diaries of Marius Petipa*, traduit, édité et introduit par Lynn Garafola, *Studies in Dance History*, Vol. 3 No. 1 (printemps 1992) : xxv.

sociale qu'au genre. Sa vision de la beauté féminine est à double tranchant : d'une part, il parle de la beauté des femmes comme étant en partie constituée de pouvoir, d'intelligence et d'autonomie, et d'autre part, il célèbre la beauté de l'expression féminine purement physique. Contrairement à la littérature et au théâtre russes, qui avaient explicitement commencé à traiter le mariage comme problématique et comme oppressif pour les femmes dès les années 1840, *La Belle au bois dormant* présente le mariage de manière tout à fait convaincante.¹¹² D'un côté, il respecte le pouvoir féminin. D'un autre, il aspire à une époque révolue où l'autonomie de la femme était limitée à un petit groupe de femmes qui pouvaient exercer une autorité intellectuelle et sexuelle, sans menacer le statu quo, uniquement dans un monde étroit, hiérarchique et hermétique.

¹¹² La pièce de théâtre *Un mois à la campagne* (1850) de Tourgueniev aborde directement le malheur d'une femme dans le mariage, et *Anna Karénine* (1877) de Tolstoï traite le thème du mariage et de l'adultère de manière tragique. Le roman d'Alexandre Herzen *À qui la faute ?* (1846) et le roman de Nikolaï Tchernychevski *Que faire ?* (1863) traitent tous deux des hiérarchies domestiques entre les genres comme des métaphores de structures sociales de domination plus vastes, et tous deux mettent en accusation le mariage d'une manière qui a exercé une influence considérable sur le mouvement féministe russe du dix-neuvième siècle. Cependant, ces débats n'entrent absolument pas dans l'univers de *La Belle au bois dormant*. Sur l'idéologie de la sexualité dans la Russie impériale tardive, voir Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1992).

Commentaires

7 Introduction

✍

Cette partie de mon mémoire se base sur la traduction partielle de l'ouvrage de Sally Banes, *Dancing Women : Female Bodies Onstage* (1998), et se concentre sur les divers commentaires relatifs à ce livre, ainsi qu'à sa traduction. En d'autres termes, il s'agit des choix effectués, des problèmes rencontrés et les solutions apportées à ceux-ci lors de ma traduction. Cette section a pour but de développer et de détailler le processus de traduction employé ainsi que d'expliquer mes choix à l'aide de diverses méthodes et théories de la traduction mais aussi en me servant d'outils utiles en traduction (tel qu'un gestionnaire de corpus).

J'analyserai, dans un premier temps, le texte source en le présentant brièvement et en détaillant sa structure ainsi qu'en le décrivant par rapport à son genre textuel, au public cible, au style et au registre de la langue utilisée, dans ce cas-ci, afin d'anticiper les contraintes à prendre en compte lors du processus de traduction. Étant donné qu'il s'agit d'une traduction partielle et que ma traduction est, par conséquent, limitée, j'expliquerai également mes choix concernant les parties sélectionnées pour la traduction.

Je détaillerai ensuite le cahier des charges qui comprend les consignes que je me suis fixées avant de passer à la traduction mais également durant celle-ci. Ce cahier développe, par exemple, le choix personnel du public cible (en langue cible cette fois-ci), les décisions concernant les notes du traducteur, l'utilisation de termes en italique, etc.

Le point suivant portera sur la méthodologie employée pour la réalisation de cette traduction en décrivant le processus suivi et les stratégies de traduction adoptées. Il sera évidemment question de recherches documentaires et terminologiques pour lesquelles j'exposerai la démarche suivie afin de trouver les ressources utiles à mon travail ainsi que les outils consultés pour y arriver.

De plus, j'aborderai le défi qu'a particulièrement représenté la terminologie très technique de l'ouvrage. Je mettrai en évidence quelques différences terminologiques entre la langue source (l'anglais) et la langue cible (le français) et les difficultés rencontrées à ce sujet dans le but de trouver la solution adéquate, tout en respectant la terminologie propre à ce domaine particulier.

Enfin, je classerai les différents problèmes rencontrés au cours de ma traduction afin de les analyser, de les illustrer par quelques exemples concrets provenant du texte source et de ma traduction. Mais surtout je développerai les solutions apportées à ces problèmes. Le sujet en question tout comme le style employé par Banes dans son ouvrage rendent le processus de traduction assez complexe. En effet, cela a engendré plusieurs problèmes de compréhension causés, par exemple, par de très longues phrases en anglais, par plusieurs ambiguïtés dues au manque de mise en contexte et de connaissances personnelles, par des jeux de mots, ou par une terminologie propre aux domaines abordés.

J'achèverai cette section par une réflexion et conclusion générale face aux difficultés évoquées lors du processus de traduction et aux solutions que j'aurai alors adoptées pour ne pas nuire à la compréhension du texte cible.

8 Texte source

8.1 Présentation et structure de l'ouvrage¹¹³

Dancing Women: Female Bodies Onstage est un ouvrage paru en 1998 et écrit en anglais par l'auteure américaine Sally Banes, qui était professeure d'histoire du théâtre et de la danse à l'Université du Wisconsin à Madison. Banes était aussi une grande historienne de la danse, une écrivaine et une critique de renom qui a publié de nombreux écrits sur la danse. *Dancing Women* compte environ trois cents pages et peut être catégorisé dans divers domaines tels que la danse et les arts du spectacle, ce qui touche à la société et à la culture, mais aussi et surtout, au féminisme.

En effet, *Dancing Women* (1998) représente une contribution importante à l'histoire de la danse en proposant une perspective et une analyse féministes de diverses danses depuis le début du dix-neuvième siècle. L'analyse porte sur les chorégraphies, la représentation des femmes et les rôles qu'elles incarnent, tout en rappelant les contextes sociopolitiques et culturels entourant le canon de la danse. L'ouvrage propose une interprétation de la gestuelle et des notions de genre et d'autonomie de la femme dans ce contexte spécifique qu'est la danse. Il se divise en huit parties comprenant une introduction, six chapitres qui retracent l'histoire de la danse occidentale en partant du ballet romantique (« The Romantic Ballet »), en passant par le Ballet impérial russe (« The Russian Imperial Ballet »), puis les débuts de la danse moderne (« Early Modern Dance »), ensuite les débuts du ballet contemporain (« Early Modern Ballet »), la danse moderne

¹¹³ Mes sources pour cette présentation sont :

Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.

Dancing Women: Female Bodies Onstage. (1998). Routledge - Taylor & Francis Group. Consulté le 12 juin 2023, à l'adresse <https://www.routledge.com/Dancing-Women-Female-Bodies-Onstage/Banes/p/book/9780415111621#>

Harris, A., & Perron, W. (2020). *An Early Dynamo of Dance Studies: Sally Banes, 1950-2020*. Institute for Research in the Humanities. Consulté le 12 juin 2023, à l'adresse <https://irh.wisc.edu/staff/banes-sally-2/>

(« Modern Dance »), et enfin le ballet contemporain (« Modern Ballet ») et se conclut par un « Envoi » consacré au féminisme et à la danse post-moderne.

8.2 Choix des parties à traduire

Cet ouvrage ne pouvant être traduit entièrement, il a fallu que je sélectionne les parties du livre que je souhaitais traduire pour ce mémoire. Comme mentionné dans la *Préface*, j'ai choisi de me concentrer uniquement sur un chapitre qui aborde et analyse en détails trois ballets historiques et de renommée internationale. Il s'agit donc d'un choix personnel, mais aussi logique puisque je souhaitais que ce sujet parle également à mes lecteurs et qu'il soit relativement accessible. De plus, cela m'a permis de trouver plus facilement de multiples ressources à ce sujet pour pouvoir m'en imprégner et faciliter les recherches puisqu'il existe davantage de ressources disponibles et valables sur ces trois ballets plutôt que sur d'autres ballets, qui sont moins souvent analysés et cités. Par conséquent, j'ai sélectionné et traduit le chapitre deux de ce livre (« The Russian Imperial Ballet ») qui, comme son titre l'indique, porte sur le « Ballet impérial russe » et plus particulièrement sur les ballets *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette* et *Le Lac des cygnes*. Afin de contextualiser au mieux cette traduction, j'ai également décidé de traduire la première partie de l'introduction de l'ouvrage, ce qui permet de mieux comprendre dans quel contexte sociopolitique et culturel nous nous trouvons.

8.3 Analyse du texte source

8.3.1 Genre textuel

Il est indispensable de bien connaître le type de texte et l'intention de communication de l'auteur du texte source auquel le traducteur fait face afin de s'adapter aux règles et normes qui sont propres à ce genre textuel et de permettre une interprétation et une traduction correctes (Scarpa, 2010, p.15). Dans mon cas, au niveau de la forme textuelle, *Dancing Women* peut se caractériser, selon le classement proposé par Bertrand Baschwitz, De Ketele et Godelet (2010, p.59), en tant que document dit « primaire », c'est-à-dire « celui qui donne directement l'information, c'est un document de référence (livre, périodique, annuaire, études,

rapports, mémoires, etc.). » En effet, il s'agit dans ce cas-ci de documentation scientifique (Bertrand Baschwitz *et al.*, 2010, p.61).

Ensuite, au niveau du type de texte, nous pouvons le qualifier de texte explicatif ou expositif (Scarpa, 2010, p.14) puisqu'il a pour but d'informer le lecteur en apportant de nouvelles connaissances et en employant un vocabulaire spécialisé. En effet, cet ouvrage retrace en grande partie l'évolution de la danse et du ballet occidental, mais il ne se limite pas seulement à être informatif. Effectivement, l'intention de l'auteure dans son texte est aussi plutôt persuasive puisqu'elle tente de défendre son point de vue à travers une discussion sur la représentation des femmes dans la danse et c'est ce qu'elle précise dans son introduction :

Exemple 1

Setting the creation of these works in socio-political and cultural context, I show that choreographers have created images of women that are shaped by—and that in part shape—society's continuing debates about sexuality and female identity. I argue that the dance stage has often reflected and reinforced, but has also formed and in some cases criticized cultural conceptions of corporeality—in particular, conceptions of women's bodies and identities—and that through dance, men's attitudes toward women and women's attitudes about themselves are literally given body on stage (Banes, 1998, p.1).

Il s'agit donc également d'un texte argumentatif (Scarpa, 2010, p.14) qui tente de modifier les opinions à l'aide d'exemples concrets retrouvés dans les différents ballets étudiés¹¹⁴. Prenons cet exemple, où l'auteure a plutôt recours à l'argumentation et explique dans ce paragraphe en quoi le ballet diffère du conte

¹¹⁴ Mes sources sur les types de textes sont :

Lundquist, L. (2014). La didactisation du français langue étrangère : discours, genre et type de texte : Classification mise à jour. Dans Monte, M., & Philippe, G. (Eds.), *Genres & textes : Déterminations, évolutions, confrontations* (pp. 287-296). Presses universitaires de Lyon. Doi :10.4000/books.pul.3153

Types et genres de textes. (2022, 14 septembre). Consulté le 12 juin 2023, à l'adresse <http://www.ecoles.cfwb.be/ismchatelet/fralica/importskeynet/refer/theorie/annex/typol.htm>

de *La Belle au bois dormant* en ce qui concerne la représentation de l'histoire d'une femme :

Exemple 2

That in the ballet an individual woman's story could be fleshed out beyond the one-dimensionality of the literary fairytale and presented as rich, multi-layered, and significant—indeed, as noble—is in itself significant, for several reasons. One is the simple, but striking fact that the biography of a female protagonist could be the central subject of a narrative. Another is that the ballet's authorial team, however unconsciously, restored to a literary fairytale, encrusted with patriarchal accretions, an earlier woman-centered model, told by female storytellers, of an active princess (rather than an active hero and a passive princess) (Banes, 1998, p.45).

Enfin, tous ces éléments nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un texte hautement spécialisé puisqu'il « traite d'un sujet précis, à l'intérieur d'un champ de spécialisation donné, et se caractérise par un vocabulaire et une phraséologie propres » (Mareschal, 1988, p.258). C'est pourquoi il est également essentiel, pour un traducteur, de réaliser que « la traduction d'un texte spécialisé comporte donc deux dimensions essentielles : d'une part, l'objet du texte ou son contenu et, d'autre part, la langue du texte ou sa forme » (Mareschal, 1988, p.258). Je développerai ainsi au point suivant le style et le registre du texte qui ont représenté une des difficultés rencontrées lors de cette traduction.

8.3.2 Langue : style et registre

L'ouvrage de Sally Banes, *Dancing Women*, est écrit en anglais américain dans un niveau de langue que nous pouvons catégoriser de « soutenu » selon Gadet (1996, para. 30). En effet, le style très élaboré et la terminologie propre à un domaine spécifique employés par l'auteure dans son livre démontrent que le registre de la langue est soigné et très recherché comme nous pouvons le voir dans ces deux exemples :

Exemple 3

Note, too, that as the Russian choreographer Fedor Lopukhov points out, all the good fairies' variations are performed *écarté*, *effacé*, and *en dehors*—the most open positions in the ballet vocabulary. This he compares to a major key in music, contrasting with Carabosse's inward-turning, *en dedans*, “minor” movements. Everything about the fairies—and thus, at first, Aurora—is open, positive, clear, and straightforward (Banes, 1998, pp.51-52).

Exemple 4

But, paradoxically, to emulate the manners and mores—literally, the bodily attitudes—of the foreign French court was, in a complex assertion of autonomous political and cultural identity, to refute the standard epithet of Russian backwardness (Banes, 1998, p.44).

Ces exemples sont la preuve que nous nous trouvons dans un domaine d'expertise qui est très bien maîtrisé et m'amène, par conséquent, à préciser le public cible de l'auteure en prenant en compte tous les éléments cités auparavant.

8.3.3 Public cible du texte source

Si nous prenons en considération toutes les caractéristiques énoncées précédemment, nous pouvons conclure que Sally Banes s'adresse, ici, à un public averti et qui possède le même niveau d'expertise ou du moins qui connaît très bien le domaine de la danse et des ballets ou qui en serait même expert. En sachant cela, je me suis rapidement rendu compte qu'il était indispensable que j'approfondisse mes connaissances à ce sujet afin de mieux maîtriser ce domaine. Cela me permettrait, par la suite, d'éviter un certain nombre de contraintes lors du passage à la traduction (et avant celle-ci, lors de la compréhension du texte source). Pour arriver à ce résultat, j'ai effectué de nombreuses recherches documentaires (voir Section 9.3).

8.4 Cahier des charges

Cette section détaille, point par point, les différentes consignes que je me suis fixées pour cette traduction afin de pouvoir garder une même ligne de conduite

lors de ce travail et de maintenir la cohérence dans mes choix de traduction. Ce cahier des charges représente, en effet, un récapitulatif des différentes instructions et décisions prises pour ma rédaction.

- Texte à traduire

L'ouvrage à traduire partiellement s'intitule *Dancing women: Female bodies on stage* et a été rédigé en anglais américain par Sally Banes. Comme susmentionné, j'ai choisi de traduire le début de l'introduction et l'entièreté du chapitre deux de ce livre, chapitre qui se concentre donc sur le Ballet impérial russe.

- Langue : style et registre

La langue cible ici est le français (de France) d'un registre soutenu semblable à celui du texte source. L'idée est de rendre le même ton employé par l'auteure et de conserver son style d'écriture avec du vocabulaire élaboré.

- Public cible de la traduction

Le public cible est, par conséquent, francophone et je suppose qu'il possède un même niveau d'expertise dans ce domaine spécialisé que le public cible du texte en langue source.

- Format et mise en page du texte

Le texte est en format électronique (PDF) dans lequel je conserve la structure et la mise en page du texte original afin de m'y rapprocher au maximum et de n'en perdre aucun élément. Les photographies seront, par exemple, conservées dans ma traduction.

- Genre textuel

Je n'opte pas pour un changement de genre puisque je souhaite conserver les mêmes caractéristiques du type de texte et de la forme textuelle étant donné qu'il ne faut rien perdre des attributs et particularités du texte source.

- Consignes de traduction

Je reprends ci-dessous les diverses consignes de traduction que je me suis imposées lors de ma traduction. L'objectif étant de m'éloigner au minimum du texte source pour ce qui est du contenu et de la retransmission des informations (tout comme les citations) mais aussi, principalement, de sa mise en forme.

- Ne pas traduire

J'ai pris la décision de ne pas traduire certains éléments en français, tout simplement parce qu'il s'agissait de titres officiels en anglais qu'il fallait donc conserver tels quels. En voici deux exemples qui proviennent de ma traduction, où j'ai également employé l'italique là où il était nécessaire :

Exemple 5

Dans *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye*, une étude qui porte sur plusieurs contes de fées, la psychologue Madonna Kolbenschlag reproche à *La Belle au bois dormant* de façonner des rôles féminins comateux et catatoniques pour les femmes contemporaines (source : Banes, 1998, p.47 & ma traduction : Bockstael, 2023, p.48).

Exemple 6

Document n°5 Les Fées et leurs cortèges de *La Belle au bois dormant*, illustration tirée du *Yearbook of the Imperial Theatres* (1890-91). Grâce à la *Dance Collection*, de la Bibliothèque publique de New York pour les *Performing Arts, Astor, Lenox et Tilden Foundations* (source : Banes, 1998, p.53 & ma traduction : Bockstael, 2023, p.60).

De plus, l'auteure explique dans une note concernant la translittération (Banes, 1998, p.x) qu'il existe différentes méthodes de translittération de l'alphabet cyrillique à l'alphabet latin. Elle a opté dans son texte pour les orthographes les plus courantes en occident

des noms et des titres russes. Tandis que dans ses notes, elle préférait un système de translittération provenant de la Bibliothèque du Congrès. Pourtant, certains ouvrages cités par l'auteure, qui existaient déjà en traduction anglaise, comprenaient quelques divergences au niveau de l'orthographe. Prenons cet exemple où le nom de « Vera Krasovskaia » apparaît différemment dans deux ouvrages en anglais :

Exemple 7

Vera Krasovskaia, *Russkii baletnyi teatr vtoroi poloviny XIX veka* [Russian Ballet Theater of the Second Half of the Nineteenth Century] (Leningrad: Iskusstvo, 1963); Vera Krassovskaya, "Marius Petipa and the 'Sleeping Beauty,'" trans. Cynthia Read, *Dance Perspectives*, 49 (Spring 1972) (Banes, 1998, p.244).

Dans ce cas-là, j'ai préféré conserver la même orthographe tout le long de ma traduction (aussi bien dans le texte que dans les notes de bas de page) afin d'éviter toute confusion :

Exemple 7b

Vera Krasovskaya, *Russkii baletnyi teatr vtoroi poloviny XIX veka* [Théâtre de ballet russe de la seconde moitié du dix-neuvième siècle] (Leningrad : Iskusstvo, 1963) ; Vera Krasovskaya, « Marius Petipa and the 'Sleeping Beauty' », trad. Cynthia Read, *Dance Perspectives*, 49 (printemps 1972) (Bockstael, 2023, p.55).

- À conserver comme dans le texte source

Dans son ouvrage, Banes a recours à de nombreuses notes de bas de page, réunies par chapitre à la fin du livre. Celles-ci servent majoritairement à citer ses références ou à ajouter un commentaire, une explication ou une mise en contexte. Ces notes font également partie du contenu du texte et il était donc impératif de les inclure

dans ma traduction. J'ai décidé de traduire toutes les notes qui apparaissent dans les parties à traduire que j'avais sélectionnées, c'est-à-dire autant celles qui comprenaient du contenu que celles qui citaient simplement ses sources. Ce choix me permettait de ne rien laisser de côté et de me rapprocher au maximum du texte source afin de n'en perdre aucune information.

De plus, nous retrouvons certains termes en italique mis en évidence par l'auteure dans son texte. L'italique sert ici à faire ressortir des mots ou expressions afin d'attirer l'attention du lecteur sur la signification et l'importance de ceux-ci dans le texte, ou bien parce qu'il s'agit de termes empruntés au français¹¹⁵. Évidemment, il fallait que je conserve également ses termes en italique dans ma traduction (en français) puisque ceux-ci possèdent une signification toute particulière qu'il est important de souligner dans leur contexte. Voici un cas précis pour l'illustrer :

Exemple 8

But most importantly in terms of female agency, when the story of the Sleeping Beauty is staged, especially in dance terms—which *require* action—it becomes difficult, if not impossible, to depict the protagonist as passive and immobile (Banes, 1998, p.49).

Exemple 8b

Mais surtout, en termes d'autonomie de la femme, lorsque l'histoire de *La Belle au bois dormant* est mise en scène, notamment dans une danse qui *exige* l'action, il est difficile, voire impossible, de présenter la protagoniste comme une femme passive et immobile (Bockstael, 2023, p.52).

¹¹⁵ *L'italique - Le guide du rédacteur*. (2015, 15 octobre). Gouvernement du Canada, Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, Bureau de la traduction, TERMIUM Plus®. Consulté le 13 juin 2023, à l'adresse <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/redac-chap?lang=fra&lettr=chapsect5&info0=5>

Cependant, lorsqu'il s'agissait de termes empruntés au français, j'ai choisi de ne pas garder cet italique dans ma traduction étant donné qu'ils n'étaient plus considérés comme des termes étrangers dans mon texte, en français. Prenons cet exemple (**Exemple 9**) « Her wisdom is sensuous —*voluptueuse*, as Petipa described the music he ordered from Tchaikovsky » (Banes, 1998, p.52) pour lequel j'ai donc conservé en français le mot « voluptueuse » (Bockstael, 2023, p.59) mais sans le mettre en italique.

Enfin, l'auteure met également des phrases complètes entre parenthèses. Cette pratique est plutôt rare dans la langue française qui recommande, de préférence, de ne pas en abuser. C'est pourquoi je me suis renseignée sur la façon correcte d'écrire de telles phrases (complètes entre parenthèses) en français. Dans ces cas-là, l'usage dit que lorsqu'il s'agit d'« une *phrase indépendante* — auquel cas [elle] commence par une majuscule, — il faut placer la ponctuation finale (point, point d'interrogation, point d'exclamation, points de suspension) devant la parenthèse fermante et non après¹¹⁶ ». Nous retrouvons ci-dessous un exemple concret de cette utilisation que j'ai choisi de conserver également en français afin de garder la cohérence avec l'ensemble de mes décisions concernant la forme du texte :

Exemple 10

(But of course, the eighteenth-century French style was an outmoded view of aristocracy, for no court like that existed in nineteenth-century France.) (Banes, 1998, p.44).

¹¹⁶ *Les parenthèses - Le guide du rédacteur*. (2015, 15 octobre). Gouvernement du Canada, Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, Bureau de la traduction, TERMIUM Plus®. Consulté le 13 juin 2023, à l'adresse <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/redac-chap?lang=fr&lettr=chapsect6&info0=6.8>

Exemple 10b

(Néanmoins, le style français du dix-huitième siècle était, à l'évidence, une vision dépassée de l'aristocratie car il n'existait pas une telle cour dans la France du dix-neuvième siècle.) (Bockstael, 2023, p.42).

- Traduction des citations

Nous remarquons que l'auteure propose plusieurs citations de divers ouvrages dans son texte. Ces citations, étant en anglais, n'avait que très rarement de traduction officielle en français mais lorsque c'était le cas, j'ai bien entendu pris la peine de retrouver l'ouvrage officiel où se trouvait la citation traduite afin de la citer et de la reprendre dans la mienne. Prenons un exemple ci-dessous d'une traduction officielle reprise de l'ouvrage de Jack Zipes *Les contes de fées et l'art de la subversion* (1986, pp. 40-41) :

Exemple 11

Perrault mettait l'accent sur la valeur de la patience, selon ce que Zipes considère comme la vision de la femme par Perrault, à savoir qu'elle doit être « belle, jolie, gracieuse, travailleuse et bien élevée et [savoir] garder sans cesse le contrôle d'elle-même [...]. Une jeune fille doit rester passive jusqu'à ce que l'homme "qu'il lui faut" reconnaisse ses vertus et accepte de l'épouser. » (source : Banes, 1998, p.46 & ma traduction : Bockstael, 2023, p.47).

- Notes du traducteur

Les notes du traducteur représentent une arme à double tranchant puisqu'elles peuvent être bénéfiques, tout comme néfastes, à la fluidité d'un texte. En effet, Henry soutient que « la note, en général, peut être appréhendée de différents points de vue qui apportent chacun quelques briques à l'édifice de sa compréhension » (2000, p.228). D'une part, utiliser ces notes de façon régulière peut gêner

lors de la lecture et affecter le texte en lui-même, rendant la présence du traducteur explicite (Sardin, 2007, para. 1). D'autre part, ces notes du traducteur peuvent avoir une fonction bénéfique lorsqu'elles servent à clarifier certains éléments du texte, en apportant un complément d'informations ou en traduisant une citation (Henry, 2000, pp.229-230). Mon choix fut dans ce cas-ci de me limiter fortement à l'utilisation de ces notes puisque j'estimais que le public auquel ma traduction est adressée possède un niveau d'expertise similaire à celui auquel s'adressait Sally Banes. D'autre part, je suis d'avis qu'il est préférable d'éviter de rajouter trop de notes ou de commentaires dans ma traduction qui risqueraient de rompre l'unité du texte et d'entraver sa compréhension. C'est la raison pour laquelle les seules notes du traducteur auxquelles j'ai eu recours me servent à préciser quelles citations traduites ne sont pas de mon ressort mais proviennent bien d'une traduction officielle, en voici un exemple :

Exemple 12

N.d.l.T. : Traduction issue de Zipes, J. D. (1986). *Les contes de fées et l'art de la subversion*: Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse. Payot. (Bockstael, 2023, p.44).

9 Méthodologie

Cette partie vise à détailler la méthodologie que j'ai adoptée afin de réaliser ce travail, dont le processus et les stratégies de traduction employées lors de ma traduction, ainsi que ma méthode de recherches documentaires et terminologiques en vue d'acquérir davantage de connaissances sur le sujet et de faciliter mes choix de traduction.

9.1 Processus de traduction

Le processus de traduction que j'ai suivi se base sur le processus généralement appliqué par les traducteurs. En premier lieu, j'ai pris connaissance des attentes de ce projet et des consignes. Ensuite, j'ai procédé à une première lecture intégrale de l'ouvrage source afin de me plonger dans le sujet et de comprendre le contenu général du texte. Une fois les parties à traduire sélectionnées, une deuxième lecture était nécessaire pour la bonne compréhension paragraphe par paragraphe de la substance du texte. Cette lecture m'a permis de souligner les éventuels problèmes qui en ressortent et de me rendre compte des exigences terminologiques et stylistiques. Il a ensuite fallu effectuer de nombreuses recherches documentaires sur le sujet, autant en langue source que cible, et lire plusieurs textes parallèles pour m'imprégner de la phraséologie et de la terminologie de ce texte spécialisé. Parmi ces textes parallèles, nous retrouvons en anglais : Jack Zipes (2012). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. Routledge. (ainsi que sa version française); Burt, R. (1999). *Dancing Female: Lives and Issues of Women in Contemporary Dance*. *TDR*, 43(1), 176-182. ; Katz Rizzo, L. (2015). *Dancing the Fairy Tale: Producing and Performing The Sleeping Beauty*. Temple University Press. ; et Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. Clarendon Press. Pour les textes en français, j'ai notamment lu : Marquié, H. (2014). *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle-Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*. [Doctoral dissertation, Université de Nice-Sophia Antipolis]. ; Jarrasse, B. (2016). Être et/ou ne pas être ? Le danseur dans le Ballet impérial. *Slavica Occitania*, 43, 237-252. ; et Anthony, S. (2018). Entre les bons et

les méchants, entre le texte et la danse: La belle au bois dormant selon Perrault, Petipa, Ek et Lock. *Voix Plurielles*, 15(2), 18-32.

Enfin, j'ai écrit un premier jet de traduction et grâce aux nombreux conseils et aux corrections apportés par ma promotrice, à propos du premier tiers de ma traduction, j'ai pu adapter ce premier jet au fur et à mesure et ainsi améliorer ma traduction. Pour finir, plusieurs révisions et relectures bilingues et monolingues de ma traduction furent indispensables pour arriver à la traduction finale¹¹⁷.

9.2 Stratégie de traduction : approche cibliste ou sourcière

L'approche cibliste en traduction met l'accent sur le texte traduit et les attentes spécifiques du public cible. Le but est d'adapter le texte en fonction des éléments culturels et de la langue afin de rendre un texte fluide qui correspond aux normes de la culture du public cible. L'intention du traducteur, dans ce cas-ci, est de traduire les idées reprises dans le texte et non pas les mots (Basalamah, 2016, p.32). Il a, pour cela, davantage tendance à s'éloigner du texte et à supprimer certains éléments de la phrase pour un meilleur résultat (Pagnouille, 2017, p.648). L'admiral soutient même que « la traduction doit toujours s'éloigner de l'original [...] » (2014, p.199).

L'approche sourcière selon L'admiral, quant à elle, s'attache au littéralisme et donc au mot à mot ainsi qu'à l'ordre de ceux-ci (Berman, 1999, p.14). Cependant, Berman défend que cela ne se limite pas qu'à cela mais que cette approche permet de retransmettre la longueur et le rythme des phrases (1999, p.14).

Dans ma traduction, j'ai opté pour une approche plutôt sourcière que cibliste tout en n'hésitant pas à m'éloigner du texte par moment au vu du style et de la terminologie assez complexe employés par l'auteure. Il convenait d'adapter la structure des phrases qui était parfois trop compliquée en anglais, ainsi que les références historiques et culturelles afin d'éviter les ambiguïtés en français et de répondre aux normes de la langue et de la culture du public cible¹¹⁸. Cependant, la

¹¹⁷ Maubille, G. (2021). *LLSTI2100 : Documentation*. [Cours]. Université catholique de Louvain.

¹¹⁸ Mes sources à ce sujet sont :

majorité du temps, j'ai privilégié le texte de départ. Je pense qu'il est important de trouver un juste milieu entre ces deux stratégies pour obtenir une traduction correcte et adaptée en français, tout en évitant de perdre les informations du contenu du texte de départ. J'illustre ci-dessous mes propos par un exemple qui reprend l'idée que j'opte, en premier lieu, pour une approche sourcière tout en m'adaptant aux exigences de la langue cible, ce qui demande parfois de retravailler la structure :

Exemple 13

But, paradoxically, to emulate the manners and mores—literally, the bodily attitudes—of the foreign French court was, in a complex assertion of autonomous political and cultural identity, to refute the standard epithet of Russian backwardness (Banes, 1998, p.44).

Exemple 13b

Paradoxalement, imiter les manières et les mœurs (littéralement, les attitudes corporelles) de la cour de France étrangère revenait à démentir l'épithète classique du sous-développement russe par la revendication complexe d'une identité politique et culturelle autonome (Bockstael, 2023, p.41).

9.3 Recherches documentaires et terminologiques

9.3.1 Démarche documentaire et méthodologie de travail

Les recherches documentaires et terminologiques sont essentielles en traduction et c'est en consultant des sources fiables et spécialisées, telles que des glossaires, des manuels techniques, des articles scientifiques ou des documents de référence que le traducteur peut accéder à des termes techniques, des concepts spécifiques, ainsi qu'à des informations contextuelles pertinentes. Ces recherches lui permettent de comprendre le domaine d'expertise du texte source et de trouver les

Berman, A. (1999). *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*. Éditions du Seuil.

Ladmiral, J. R. (2014). *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettres.

Pagnouille, C. (2017). Compte rendu de [Ladmiral, Jean-René (2014) : *Sourcier ou cibliste*. Paris : Belles Lettres, 303 p.] *Meta*, 62(3), 647–648. <https://doi.org/10.7202/1043955ar>

équivalents appropriés dans la langue cible. Cela permet de garantir une cohérence terminologique et d'éviter les erreurs¹¹⁹.

Pour ce mémoire, les recherches documentaires et terminologiques étaient essentielles afin de combler mes lacunes en termes de connaissances dans ces domaines que sont la danse (classique), les ballets russes et les contes de fées. Étant confrontée à un sujet complexe, j'ai dû effectuer de nombreuses recherches avant même d'entamer la traduction. Ces recherches se sont déroulées dans les deux langues, source et cible (à la fois en anglais et en français), ce qui m'a permis de mieux comprendre le contenu du texte source et de commencer à maîtriser la terminologie et la phraséologie en français. En effet, j'ai consacré beaucoup de temps à la lecture d'ouvrages spécialisés tels que des monographies, par exemple : Petipa, M. (1992). *The Diaries of Marius Petipa* (L. Garafold, Trad. ; Society of Dance History Scholars, Vol. 3(1)). et Jack Zipes (2012). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. Routledge. (dans les versions françaises et anglaises) ou divers articles scientifiques, par exemple : Guisgand, P. (2010). Lire le

¹¹⁹ Mes sources concernant les recherches documentaires sont :

Durieux, C. (1990). La recherche documentaire en traduction technique : conditions nécessaires et suffisantes. *Meta*, 35(4), 669-675. <https://doi.org/10.7202/002688ar>

Gagnon, M., & Farley-Chevrier, F. (2004). *Guide de la recherche documentaire*. PUM.

Lagarde, L., & Gile, D. (2011). Le traducteur professionnel face aux textes techniques et à la recherche documentaire. *Meta*, 56(1), 188-199. <https://doi.org/10.7202/1003517ar>

Marchand, C. (2011). Compte rendu de [Gile, Daniel (2005) : *La traduction : la comprendre, l'apprendre*. Paris : Presses universitaires de France, 278 p.] *Meta*, 56(3), 731-733. <https://doi.org/10.7202/1008345ar>

Mareschal, G. (1988). Le rôle de la terminologie et de la documentation dans l'enseignement de la traduction spécialisée. *Meta*, 33(2), 258-266. <https://doi.org/10.7202/003573ar>

Maubille, G. (2021). *LLSTI2100 : Documentation*. [Cours]. Université catholique de Louvain.

Navarro, A. E. (2016). La terminologie: un outil nécessaire pour le traducteur spécialisé. *Studia Romanica Posnaniensia*, 43(1), 63-75.

Olohan, M. (2015). *Scientific and Technical Translation*. Routledge.

mouvement dansé. *Staps*, 89, 85-89. ; Ushchapivska, O. (2017). The Representation of Female Characters in the Music of Russian Ballet. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1), 57–69. ; Croft, C. (2014). Feminist Dance Criticism and Ballet. *Dance Chronicle*, 37(2), 195–217. Par ailleurs, j'ai également eu l'opportunité de visionner une version de chaque ballet énoncé afin de m'imprégner du contexte et de la mise en scène.

Afin de garantir une grande précision et d'éviter toute erreur dans ma traduction, j'ai principalement consulté des encyclopédies (notamment l'*Encyclopaedia Britannica* et *Universalis*) pour obtenir des informations détaillées sur les ballets en question et sur les biographies de chaque personne mentionnée dans le texte source. Cette étape s'est révélée cruciale pour s'assurer une bonne compréhension du rôle de chacun dans le contexte des ballets russes de la fin du dix-neuvième siècle.

En ce qui concerne la phraséologie et la terminologie spécifiques au domaine, j'ai opté pour la réalisation d'un corpus à l'aide de *Sketch Engine*. Ce corpus se compose de différents types de documents en français (sites web à propos des différents ballets, glossaires en ligne, encyclopédies, articles scientifiques, articles en ligne, etc.) et plus précisément de 47 ressources en lignes et de 43 documents importés (voir Annexe B), la taille du corpus étant de 549 454 mots. Ce corpus s'est avéré extrêmement utile pour m'aider dans mes choix de traduction et encore une fois, pour maîtriser la terminologie puisqu'il était plus aisé de vérifier l'usage de certains termes dans leur contexte. Celui-ci m'a permis notamment d'extraire la terminologie dans un tableau Excel grâce à l'option « Keywords » mais aussi d'effectuer de nombreuses recherches au niveau des combinaisons de mots avec le « Word Sketch » lorsque j'ai, par exemple, voulu trouver la combinaison de « premier danseur » et sa récurrence. Il m'a également servi à obtenir des exemples d'utilisation de certains mots dans leur contexte avec « Concordance », une de mes requêtes était de voir l'utilisation du mot « allegro » dans divers contextes et de savoir s'il était largement employé en français, et c'était bien le cas. Enfin, j'ai continué d'alimenter ce corpus tout au long de mon travail, ce qui m'a de nouveau permis d'enrichir l'extraction de données terminologiques (voir Annexes C et D).

9.3.2 Outils consultés

Dans le cadre de mes recherches documentaires, j'ai utilisé plusieurs outils. Premièrement, j'ai consulté des dictionnaires tels que le *Larousse*, *Oxford Reference* et *La langue française* pour trouver toutes sortes de définitions ou d'explications sur certains termes tels que le « ballet-pantomime ». J'ai appliqué cette même méthode dans des encyclopédies comme l'*Universalis* et l'*Encyclopaedia Britannica* pour approfondir mes connaissances sur les sujets spécifiques abordés dans ma traduction (comme le « pas de deux », par exemple). Comme mentionné précédemment, pour ce qui est de la phraséologie et la terminologie, j'ai utilisé différentes options retrouvées dans le logiciel *Sketch Engine* (notamment, les « Keywords » pour la terminologie et « Word Sketch » pour les collocations).

Deuxièmement, les bibliothèques *UniCat* et la bibliothèque universitaire de l'UCLouvain m'ont aidé à trouver des ressources et des documents académiques pertinents (par exemple, Mourey, L. (1978). *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault : Histoire, structure, mise en texte*. Lettres modernes, pp. 39-40.) en ce qui concerne le domaine traité. J'ai également exploité des bases de données de recherche telles que *JSTOR*, *Cairn*, *OpenEdition*, *Érudit* et l'*Archive ouverte HAL* pour avoir accès à des articles scientifiques et des publications spécialisées tels que Guisgand, P. (2010). Lire le mouvement dansé. *Staps*, 89, 85-89. sur *Cairn* ou Daly, A. (1991). Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal*, 23(1), 2–5. sur *JSTOR*. Enfin, pour l'obtention d'informations linguistiques à propos des cooccurrences, j'ai plutôt consulté *TERMIUM* afin de confirmer mes choix de traduction. J'ai, par exemple, trouvé la collocation du « débat ardent » (Bockstael, 2023, p.79) pour garder l'idée exprimée en anglais par Banes de « fervent debate » (1998, p.64).

10 Terminologie du ballet

La terminologie relative au domaine de la danse est complexe, en particulier celui du ballet. Elle comprend des termes qui servent à décrire les diverses positions du corps, les mouvements, les pas, les gestes et bien d'autres aspects propres au monde de la danse. Cette terminologie s'est développée et a évolué au fil du temps en fonction des nouveaux styles de danse et des époques mais aussi pour pouvoir fournir un langage précis permettant de communiquer efficacement entre les danseurs, les chorégraphes, les professeurs et autres professionnels du milieu.

Cet élément était crucial dans la réalisation de mon travail étant donné que nous nous situons dans un domaine très spécialisé et que cette terminologie diffère entre les langues mais aussi d'une culture à une autre. Comme susmentionné, j'ai pris le temps de m'imprégner de cette terminologie avant de passer à la traduction afin d'éviter toute erreur terminologique.

Le vocabulaire de la danse classique et du ballet trouve ses origines en Italie et en France, ce qui explique pourquoi de nombreux termes de pas de danses sont empruntés au français dans d'autres langues¹²⁰, comme nous pouvons le voir ci-dessous dans un exemple tiré du texte source :

Exemple 14

Note, too, that as the Russian choreographer Fedor Lopukhov points out, all the good fairies' variations are performed *écarté*, *effacé*, and *en dehors*—the most open positions in the ballet vocabulary (Banes, 1998, p.51).

Ces termes propres au ballet ont, par conséquent, dû être conservés tels quels en langue cible. Certains termes italiens sont également employés dans le

¹²⁰ Mes sources à ce sujet sont :

De Pompignan, A. (2022). Savez-vous d'où vient le lexique du ballet ? *LEFIGARO*. Consulté le 14 juin 2023, à l'adresse [https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/savez-vous-d-ou-vient-le-lexique-du-ballet-](https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/savez-vous-d-ou-vient-le-lexique-du-ballet-20220407#:~:text=Si%20le%20ballet%20classique%20tire,%C3%A0%20l'art%20du%20ballet.)

[20220407#:~:text=Si%20le%20ballet%20classique%20tire,%C3%A0%20l'art%20du%20ballet.](https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/savez-vous-d-ou-vient-le-lexique-du-ballet-20220407#:~:text=Si%20le%20ballet%20classique%20tire,%C3%A0%20l'art%20du%20ballet.)

Pacheco Ramos, J. J. (2019). La terminologie française du ballet : des mouvements nommés en français. *Synergies*, 2017, num. 10, p. 203-211.

texte source en anglais, mais ces termes ont soit un équivalent en français ou sont soit empruntés à l'italien :

Exemple 15

Musically, Aurora is associated with the lively energy of the waltz, and her dances are usually in an allegro vivace tempo, signifying a zesty vitality (Banes, 1998, p.49).

Exemple 15b

Musicalement, Aurore est associée à l'énergie vive de la valse, et ses danses sont généralement dans le tempo allegro vivace, ce qui témoigne d'une vitalité piquante (Bockstael, 2023, p.53).

Exemple 16

They are extremely virtuoso, containing runs and jumps on pointe, abrupt shifts in rhythm and tempo, and subtle fluctuations in quality of movement (Banes, 1998, p.52).

Exemple 16b

Elles sont extrêmement virtuoses, avec des courses et des sauts sur pointes, des changements de rythme et de tempo soudains, ainsi que des nuances subtiles dans la qualité des mouvements (Bockstael, 2023, p.57).

Pour conclure, la terminologie a été un véritable défi tout au long de ma traduction, nécessitant d'importantes recherches dans un domaine très spécialisé. Chaque terme et expression devait être soigneusement étudié pour trouver l'équivalent le plus précis dans la langue cible. Cela m'a demandé une attention particulière pour assurer une forte cohérence terminologique et éviter les erreurs dans ma traduction.

11 Problèmes rencontrés et solutions apportées

Au cours de ce processus de traduction, j'ai fait face à plusieurs difficultés qui ont exigé de moi une réflexion approfondie et la recherche de solutions adéquates. Par conséquent, je souhaite aborder dans cette section les problèmes rencontrés lors de ma traduction et partager les stratégies que j'ai adoptées pour les surmonter.

11.1 Tournures de phrase

Dans cette traduction de l'anglais vers le français, ce sont majoritairement les tournures de phrase, et notamment les longues phrases, qui ont présenté le plus de difficulté. Dans ce domaine spécialisé, l'auteure a, en effet, parfois eu tendance à utiliser des phrases complexes et très élaborées en anglais, tandis que pour le français, j'ai plutôt privilégié des phrases plus courtes et plus concises. Cette différence stylistique rendait alors plus complexe la traduction française des longues phrases anglaises.

Selon Delisle (2003, p.540), les traducteurs ont souvent recours à la découpe des longues phrases anglaises en plusieurs phrases plus courtes en français. Cette approche permet de rendre parfois une meilleure structure du texte en français pour plus de clarté, en évitant donc les constructions lourdes et complexes qui pourraient nuire à la compréhension. Cette théorie se confirme également dans l'article de Bossé-Andrieu (2000, p.31) où il est souligné que le français a généralement plus tendance à réorganiser le texte et à employer davantage de signes de ponctuation (comme la virgule, par exemple). Le but étant d'éviter de longues phrases puisque la traduction littérale de celles-ci (en français) risquerait de créer des formulations peu naturelles ou difficiles à comprendre pour les lecteurs francophones.

Nous retrouvons de nombreux exemples de ce genre au sein du texte à traduire qui démontrent une nouvelle fois l'importance de restructurer les phrases d'un texte lors de sa traduction vers une langue étrangère :

Exemple 17

Another is that the ballet's authorial team, however unconsciously, restored to a literary fairytale, encrusted with patriarchal accretions, an

earlier woman-centered model, told by female storytellers, of an active princess (rather than an active hero and a passive princess) (Banes, 1998, p.45).

Exemple 17b

Une seconde raison est que le groupe d'auteurs du ballet, bien qu'inconsciemment, a réapproprié un modèle centré sur les femmes au conte de fées littéraire, pourtant profondément patriarcal. Conte qui est également raconté par des femmes (des conteuses) et qui met en scène une princesse active (plutôt qu'un héros actif et une princesse passive) (Bockstael, 2023, p.45).

Exemple 18

And these aristocratic authors brought into an official, literary space an underground vernacular oral thread that for generations, within a patriarchal medieval and early capitalist culture, had voiced (from the peasant's perspective) real female antagonisms, reconciliations, exploitations, fears, hopes, and fantasies, as well as an ongoing struggle between classes (Banes, 1998, p.47).

Exemple 18b

Ces auteures aristocrates ont introduit dans un espace littéraire officiel, une tradition orale populaire entre femmes qui, pendant des générations, au sein d'une culture patriarcale moyenâgeuse et au début du capitalisme, se faisait l'écho (du point de vue des paysannes) des antagonismes, réconciliations, exploitations, craintes, espoirs et fantasmes féminins réels, ainsi que d'une lutte continue entre les différentes classes sociales (Bockstael, 2023, p.50).

11.2 Noms propres

D'après Sakhno (2006), la traduction des noms propres de la langue russe vers le français présente de nombreux défis. L'un des principaux problèmes réside dans les différences phonétiques et orthographiques entre les deux langues. En effet, le système phonétique russe contient des sons qui n'existent pas en français, ce qui

complexifie le processus de transcription et la prononciation correcte des noms propres russes en français. De plus, la présence de caractères spécifiques à l'alphabet cyrillique complique la tâche des traducteurs, étant donné qu'il n'existe pas toujours d'équivalents exacts dans l'alphabet latin¹²¹. Selon Agafonov *et al.* (2006, p.628), il s'agit ici du système de la « translittération du cyrillique au latin ».

Dans ce cas-ci, la traduction ne s'effectuait pas directement du russe vers le français, mais le problème d'orthographe des noms propres restait d'application puisque ces noms russes ne conservent pas toujours la même orthographe d'une langue à l'autre. Prenons, par exemple, l'orthographe du nom « Tchaïkovsky » en anglais qui est pourtant majoritairement utilisé avec l'orthographe « Tchaïkovski » en français et que j'ai choisi d'utiliser ainsi dans ma traduction¹²². Pour ce qui est du nom de « Vsevolzhsky », différentes orthographes sont aussi largement employées en français mais il a fallu en sélectionner une et m'y tenir tout le long de ma traduction. Dans ce cas-ci, j'ai opté pour l'orthographe « Vsevoljski » et conserver ainsi la même orthographe que celle de « Tchaïkovski » pour garder une certaine cohérence. Étant donné que mon texte traite des ballets russes, cette problématique reste d'application pour tous les noms propres mentionnés dans le texte et pour lesquels diverses variantes orthographiques sont acceptables.

¹²¹ Sakhno, S. (2006). Nom propre en russe : problèmes de traduction. *Meta*, 51(4), 706–718. <https://doi.org/10.7202/014336ar>

¹²² Erisman, G. (n.d.). « TCHAÏKOVSKI PIOTR ILITCH ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 16 juin 2023, à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/piotr-ilitch-tchaïkovski/>

Larousse. (n.d.). *Piotr Ilitch Tchaïkovski*. Consulté le 16 juin 2023, à l'adresse [https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Petr Ilitch Tchaïkovski/146138](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Petr_Ilitch_Tchaïkovski/146138)

11.3 Formulations humoristiques et jeux de mots¹²³

La traduction des jeux de mots représente un véritable défi linguistique pour le traducteur. Selon Henry (2003), les jeux de mots sont des constructions langagières qui exploitent les ressources phonétiques, sémantiques et syntaxiques d'une langue pour créer des effets de style (parfois comiques), des jeux de sens ou des jeux de sonorités. Le traducteur est confronté à la difficulté de préserver cet effet humoristique, ces nuances de sens et ces jeux de sonorités dans une autre langue. Il doit alors rechercher des équivalents linguistiques, des jeux de mots similaires ou des jeux de mots adaptés à la culture cible tout en tenant compte du contexte et des références culturelles.

J'ai été confrontée à ce genre de défi linguistique lors de ma traduction avec un des sous-titres du chapitre à traduire « Choreography: the body of meaning » (Banes, 1998, p.51) qui comportait un certain jeu de mots avec le mot « body » par rapport au sujet de cet ouvrage. Il s'agit, en effet, d'un texte féministe qui analyse la représentation des femmes dans la danse et donc de leurs mouvements et pas de danse sur scène. Cette idée de « corps » est, par conséquent, à conserver en français puisqu'elle est intrinsèque au sujet et c'est pourquoi j'ai opté pour cette traduction : « La chorégraphie : le corps comme langage du sens » (Bockstael, 2023, p.55). Cela m'a également permis de retransmettre de cette manière le contenu abordé sous ce point.

¹²³ Mes sources sur l'humour en traduction sont :

Ermakova, L., Miller, T., Puchalski, O., Regattin, F., Mathurin, É., Araújo, S., Bosser, A.-G., Borg, C., Bokinić, M., Le Corre, G., et al. (2022). CLEF Workshop JOKER: Automatic Wordplay and Humour Translation. In *European Conference on Information Retrieval* (pp. 355-363). Cham: Springer International Publishing.

Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle.

Laurian, A.-M. (1989). Humour et traduction au contact des cultures. *Meta*, 34(1), 5–14. <https://doi.org/10.7202/003418ar> .

Rollo, A. (2018). Aspects linguistiques et idéologo-culturels dans la traduction de l'humour. Le cas de la bande dessinée Agrippine. *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, (9), 181-218. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.7>

De plus, l'humour en traduction constitue également un défi pour les traducteurs en raison des différences culturelles et linguistiques qui peuvent affecter la compréhension de cet effet comique. Selon l'article de Laurian (1989), l'humour est ancré dans la culture et la langue d'origine, ce qui rend sa transposition dans une autre langue difficile. En outre, la traduction de l'humour nécessite souvent de jongler avec les nuances linguistiques et culturelles pour rendre l'humour compréhensible et drôle dans la langue cible.

Sally Banes qui emploie principalement un ton formel tout au long de son ouvrage a parfois recours à une petite touche d'humour comme nous le remarquons dans cet exemple (**Exemple 19**) « [...] and they go right back to bed. Since the princess is not the least bit tired, she and the prince find other things to do than sleep, which activity results nine months later in a child. » (1998, p.46). En effet, l'auteure ici emploie un ton un peu plus coquin et humoristique pour présenter les faits. Il était donc nécessaire de le retransmettre dans ma traduction afin de contraster avec le ton employé dans le reste du texte (**Exemple 19b**) : « [...] et ils retournent aussitôt au lit. Puisque la princesse n'est pas le moins du monde fatiguée, elle et son prince charmant ne se contentent pas de dormir paisiblement, ce qui mène à la naissance d'un enfant neuf mois plus tard » (Bockstael, 2023, p.46).

11.4 Notion de « genre »

Dans son texte, l'auteure évoque à de nombreuses reprises la notion de « gender » que j'ai, moi aussi, décidé de traduire systématiquement par le terme « genre » et non pas par « sexe ». Il s'agit, en effet, d'un écrit féministe pour lequel la distinction entre la notion de « genre » et celle du « sexe » est essentielle puisqu'elles ne possèdent pas la même signification. L'Organisation mondiale de la santé (OMS) différencie ces deux termes de cette façon : le mot sexe « se réfère aux caractéristiques biologiques et physiologiques qui différencient les hommes des femmes, comme les organes reproductifs, les chromosomes, les hormones, etc.¹²⁴ ». Le mot genre « sert à évoquer les rôles qui sont déterminés

¹²⁴ Sexe et genre. (n.d.). Questions de genre. Consulté le 13 juin 2023, à l'adresse <https://www.coe.int/fr/web/gender-matters/sex-and-gender>

*socialement, les comportements, les activités et les attributs qu'une société considère comme appropriés pour les hommes et les femmes*¹²⁵ ». Dans le contexte des ballets russes au dix-neuvième siècle, la représentation de la femme dans la danse ainsi que sa place dans la société sont soumises à une certaine évolution. Dans ce cas, l'idée de « genre » plutôt que celui de « sexe » joue un rôle important dans la représentation des femmes au sein des ballets par rapport au contexte sociopolitique et culturel dans lequel cette notion se situe et, par conséquent, par rapport aux normes et aux attentes de la société qui les entourent¹²⁶.

11.5 Notion de « female agency »

Le concept de « female agency » en anglais fait référence à « l'autonomie » et au « pouvoir d'action » des femmes, notamment dans la littérature et, par conséquent, dans un contexte féministe. Dans son article, Davies (1991) explore en profondeur cette notion et considère cette « autonomie de la femme » comme un concept complexe et socialement construit. En effet, cette notion d'autonomie est influencée par les normes, les discours et les relations de pouvoir qui façonnent la vie des femmes en limitant ou renforçant la capacité de celles-ci à agir et à exercer cette autonomie.

Comme dans l'exemple ci-dessous, ce concept était mentionné à de nombreuses reprises par Banes, qui adopte une perspective féministe très marquée dans son ouvrage.

Exemple 20

But most importantly in terms of female agency, when the story of the Sleeping Beauty is staged, especially in dance terms—which *require* action—it becomes difficult, if not impossible, to depict the protagonist as passive and immobile (Banes, 1998, p.49).

C'est pourquoi il était crucial que je saisisse la signification de ce concept correctement afin de le transmettre au mieux dans ma traduction. Étant donné que la notion de « female agency » n'a pas de traduction (littérale) en français, j'ai

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ibidem.*

choisi de la rendre par les idées d'« autonomie » et de « pouvoir d'action » de la femme.

Exemple 20b

Mais surtout, en termes d'autonomie de la femme, lorsque l'histoire de *La Belle au bois dormant* est mise en scène, notamment dans une danse qui exige l'action, il est difficile, voire impossible, de présenter la protagoniste comme une femme passive et immobile (Bockstael, 2023, p.52).

11.6 Terminologie liée aux contes de fées

L'ouvrage à traduire portait essentiellement sur les ballets russes qui se basent, eux, sur des contes ou des légendes. Par conséquent, il était essentiel que je me renseigne sur la terminologie liée aux contes de fées dont les ballets sont inspirés. Cela m'a permis de pouvoir traduire correctement les résumés de ces contes, en prenant en compte les noms officiels des personnages ainsi que certains détails de l'histoire. Pour assurer une traduction correcte, j'ai donc utilisé les contes originaux comme référence. *La Belle au bois dormant* m'a demandé davantage de recherches puisque ce conte de fées est évoqué à plusieurs reprises dans le texte source. En effet, il était nécessaire d'avoir recours au conte original pour retrouver certains éléments de son histoire¹²⁷, comme pour la description des dons des fées à Aurore, par exemple, ou encore comme dans un autre exemple ci-dessous :

Exemple 21

Each one is saved and hidden in turn by the cook, but in the final scene of the story, the king arrives home just in the nick of time to rescue Beauty and their children—who, having been discovered still alive by his mother, are about to be thrown into a cauldron full of serpents, toads, and other vile creatures (Banes, 1998, p.46).

¹²⁷ Perrault, C. (1777). *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*. Chez Bassompierre.

Exemple 21b

Heureusement, ils parviennent à être sauvés et cachés à tour de rôle par le maître d'hôtel. Dans la dernière scène de l'histoire, le roi rentre à la maison juste à temps pour sauver Aurore et leurs enfants. Ceux-ci avaient été découverts encore vivants par la belle-mère et étaient sur le point d'être jetés dans une grande cuve remplie de serpents, de crapauds et d'autres créatures ignobles (Bockstael, 2023, p.46).

Pour retrouver, par exemple, les noms d'autres personnages provenant des contes de Perrault et qui étaient évoqués dans le texte, j'ai parfois dû rechercher les titres de ces contes ainsi que les noms officiels des personnages (en français) qu'ils contiennent comme « Red Riding Hood », « Tom Thumb », « Puss in Boots » et « White Cat » (Banes, 1998, p.57), dont les traductions sont : « le petit Chaperon rouge », « le petit Poucet », « le Chat botté » et « la Chatte blanche »¹²⁸ (Bockstael, 2023, p.67).

Dans le cas de *Casse-Noisette*, j'ai retrouvé le conte original d'Hoffmann pour reprendre des éléments de l'histoire. Cependant, j'ai dû également tenir compte de la remarque de l'auteure (Banes, 1998, p.246 rmq 63) concernant l'orthographe (du personnage « Drosselmayer », par exemple) et l'utilisation des noms (« Clara » plutôt que « Marie » selon le conte original d'Hoffmann) par rapport, notamment, aux instructions du Petipa à Tchaïkovski dans son livret.

Enfin, pour *Le Lac des cygnes*, ballet basé sur la légende allemande « Le Voile Dérobé » de Johann Karl August Musäus, j'ai plutôt opté pour des articles d'Encyclopédie (comme Féron, A. (n.d.). « Le Lac des cygnes, TCHAIKOVSKI (Piotr Ilitch) ». *Encyclopædia Universalis* [online].) ou des sites web d'opéra (l'Opéra national de Paris, par exemple) ou de théâtre nationaux détaillant l'histoire du ballet et ses personnages pour retrouver et sélectionner la terminologie appropriée.

11.7 Problèmes ponctuels

Certains problèmes en traduction sont, selon Landheer (1989), liés à l'ambiguïté qui représente un véritable défi en traduction en raison de sa capacité à générer

¹²⁸ *Ibidem*.

des interprétations multiples et contradictoires. L'ambiguïté ou l'incompréhension, au sens large dans les cas ci-dessous, peut résider dans les mots, les expressions ou les structures grammaticales d'un texte source, ce qui rend difficile la tâche du traducteur de choisir la signification la plus appropriée dans la langue cible. Cette incertitude dans l'interprétation peut entraîner des erreurs de sens. Le traducteur doit donc être conscient de l'ambiguïté potentielle dans le texte source et être capable de choisir la bonne stratégie pour garantir une traduction correcte¹²⁹.

11.7.1 Ballet-pantomime

Dans l'extrait de *Dancing Women* ci-dessous, Banes évoque la pantomime britannique du dix-neuvième siècle sans aucun contexte annonçant ce concept :

Exemple 22

This was not the first time *The Sleeping Beauty* had been adapted to the stage. Nineteenth-century British pantomime and French *féeries* served up melodramatic struggles between good and evil [...] (Banes, 1998, p.43).

En effet, il s'agit d'un nouveau paragraphe dans ce cas-ci, où il est difficile de comprendre le lien entre ce concept de « pantomime » et ce qui le précède. Cette ambiguïté ne vient pas de l'auteure mais parce qu'il s'agit d'un texte très spécialisé dont je ne possédais pas suffisamment les connaissances pour pouvoir comprendre le contexte. J'ai dû effectuer des recherches quant à la signification de ce concept dans le contexte que sont ici les ballets russes et, plus particulièrement, le ballet de *La Belle au bois dormant*. Nous comprenons alors qu'il s'agit d'un ballet-pantomime (et de féeries) ou aussi appelé ballet d'action¹³⁰ qui combine dans sa chorégraphie la danse et la pantomime (les gestes et mimes). Cette explication se confirmera d'ailleurs plus tard dans le texte (Banes, 1998, p.52) grâce à une description des

¹²⁹ Landheer, R. (1989). L'ambiguïté : un défi traductologique. *Meta*, 34(1), 33–43. <https://doi.org/10.7202/003395ar>

¹³⁰ Larousse. (n.d.). *Définition* : *ballet-pantomime*. Consulté le 18 juin 2023, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ballet-pantomime/7700>

gestes des mains des fées qui, dans le ballet, *miment* la signification des dons transmis à Aurore et qui utilisent donc la pantomime.

11.7.2 Moralité

Dans cet extrait, nous faisons face à une situation d'incompréhension lorsque l'auteure évoque un certain « poème » de Perrault qui suivait le conte de *La Belle au bois dormant*.

Exemple 23

Charles Perrault's tales were specifically written for the seventeenth-century French court as gender-coded moral lessons for boys and girls—they were instructions for how to become the perfect aristocrat—and Perrault ended each tale with a moral. The poem that followed his story of *The Sleeping Beauty* counseled deferred gratification (Banes, 1998, p.45).

Ce poème n'est mentionné nulle part ailleurs dans le texte et nous n'avons pas non plus de références qui nous permettent de trouver de quel poème il s'agit. Cependant, après avoir lu entièrement le conte original de Perrault, nous retrouvons dans l'édition consultée ou des *Contes de ma mère l'Oye* une moralité qui se trouve à la suite de chaque conte¹³¹. Cette moralité consiste effectivement en une morale enseignant que rien ne sert de se presser, qu'il vaut mieux attendre pour en être mieux récompensé. Cela coïncide, par conséquent, avec le concept de « gratification différée » évoqué par Banes au sujet de ce « poème » qui sera donc traduit, dans notre contexte, par le terme de « moralité ».

11.7.3 Personnalités

À plusieurs reprises, l'auteure évoque le nom de grandes personnalités dans le milieu des ballets russes, en assumant à nouveau que le public cible possède les connaissances nécessaires pour les comprendre. C'est pourquoi nous nous retrouvons parfois dans des situations où il est inévitable d'effectuer des

¹³¹ Perrault, C. (1777). *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*. Chez Bassompierre.

recherches pour pouvoir interpréter les dires de l'auteure. Prenons ce premier extrait :

Exemple 24

Vsevolozhsky wanted to create court ballets as dazzling as those of the French court under Louis XIV, but rather than choosing a classical theme (as Lully might have done), he set his ballet in the time of the Sun King, basing it on a fairytale written by Charles Perrault for Versailles court society (Banes, 1998, p.42).

L'auteure mentionne ici le nom de « Lully » ainsi qu'une caractéristique qui serait apparemment propre à ses œuvres, c'est-à-dire le choix d'un thème plutôt classique dans ses compositions. Je devais donc, une fois de plus, me renseigner sur la personne mentionnée, ici Jean-Baptiste Lully¹³², afin de pouvoir comprendre et traduire ce passage sans mauvaise interprétation. Cet exemple s'explique par le fait que le style musical de Lully était un style baroque (qui correspond à une période de la musique classique) qui a exercé une influence sur la musique dramatique pendant très longtemps¹³³. De plus, Lully a innové en fusionnant divers genres artistiques français et italiens pour créer la tragédie en musique, caractérisée par des divertissements dansés et chantés intégrés à l'action dramatique, ainsi qu'un style récitatif unique oscillant entre déclamation chantée et mélodie, donnant une importance centrale au récit musical dans l'opéra¹³⁴.

Nous retrouvons ce même type de problème, par exemple, dans l'extrait suivant puisque nous manquons de contexte et d'explications en ce qui concerne George Balanchine dans ce cas-ci :

¹³² The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023). *Jean-Baptiste Lully*. *Encyclopedia Britannica*. Consulté le 18 juin 2023, à l'adresse <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Lully>
Larousse. (n.d.). *Jean-Baptiste Lully ou Jean-Baptiste Lulli*. Consulté le 18 juin 2023, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean-Baptiste_Lully/130652

¹³³ Beaussant, P. (n.d.). « LULLY JEAN-BAPTISTE ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 4 août 2023 sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-baptiste-lully/>

¹³⁴ Beaussant, P. (n.d.). « LULLY JEAN-BAPTISTE ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 4 août 2023 sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-baptiste-lully/4-un-genie-novateur/>

Exemple 25

(Perhaps, anticipating George Balanchine, Vsevolozhsky *et al.* felt that to portray a mother-in-law in dance was just too complicated.) (Banes, 1998, p.48).

Après quelques recherches, j'ai retrouvé l'une des phrases culte de Balanchine « There are no mothers-in-law in ballet » à propos des relations qui ne peuvent être exprimées en termes de danse qu'il appelait également « la loi de Balanchine » (« Balanchine's Law »)¹³⁵ (Croce, 2019).

11.7.4 Précieuses

L'extrait ci-dessous mentionne les « précieuses » sans aucune explication de qui il s'agit :

Exemple 26

The *précieuses*' reworkings of the traditional folktales (for aristocratic and bourgeois audiences) were read as criticisms of prevailing social institutions, especially the practice of arranged marriages (Banes, 1998, p.47).

À la suite de mes recherches, j'ai pu comprendre que les précieuses faisaient partie d'un mouvement littéraire appelé « préciosité ». Il s'agit généralement des femmes de l'aristocratie « dont la conduite contrevient aux usages communs » (Bray, 1948, p.14). Bray affirme que « [...] Les précieuses constituent une sorte de caste mondaine, professant certaines idées morales et sociales. En dernier lieu, elles se particularisent par leur goût littéraire » (1948, p.14). Grâce à cette clarification, j'ai pu conserver le terme « précieuses » dans ma traduction.

¹³⁵ Wharton, R. (2005). "There Are No Mothers-In-Law in Ballet": "Doing" Shakespeare in Dance. *Shakespeare Bulletin*, 23(3), 7–22. <http://www.jstor.org/stable/26349399>

11.7.5 Aurore

Le problème suivant réside dans la traduction de l'anglais vers le français du nom de la protagoniste de *La Belle au bois dormant* ainsi que dans la différence d'usage et de terminologie de chacune de ces langues.

Exemple 27

(In the ballet, of course, Beauty's name is Aurora—Dawn—signaling a new day.) (Banes, 1998, p.45).

Comme nous pouvons le lire, la Belle au bois dormant se prénomme Aurore (« Aurora » en anglais), sa signification est explicite en français puisqu'il s'agit de l'aurore, du lever du jour (Bockstael, 2023 p.45), tandis qu'en anglais une explication est nécessaire étant donné qu'il ne s'agit pas du même mot qui désigne les deux (puisque « dawn » diffère de « Aurora » dans ce cas-ci). Le problème réside ici dans le fait qu'en français le mot désignant ce concept d'aurore ne change pas quant à l'écriture du prénom Aurore. Pour qu'on en comprenne sa signification, il n'est donc pas nécessaire de l'expliquer, contrairement à l'anglais.

11.7.6 Police secrète

Sally Banes mentionne dans son texte une certaine « police secrète » active à cette époque en Russie. Cependant, nous manquons d'informations claires dans le texte pour pouvoir traduire sans erreur cette notion historique.

Exemple 28

To the courtiers witnessing *The Sleeping Beauty*, subject (like all Russians) to the whims of the bureaucracy and the secret police concerning every matter of daily life, the outlawing of ordinary, necessary items such as needles and spindles would not be at all surprising (Banes, 1998, p.43).

Cette ambiguïté exigeait encore une fois d'approfondir les recherches à son sujet tout en tenant compte du fait que nous nous situons dans l'Empire russe à la fin du 19ème siècle (lors des débuts du ballet de *La Belle au bois dormant*) et que l'Empereur russe de la dynastie des Romanov à cette époque fut Alexandre II

jusqu'en 1881 et puis, Alexandre III lui succéda cette même année¹³⁶. En regroupant tous ces éléments ensemble, cela m'a permis de comprendre qu'il s'agissait d'une police (politique) secrète des tsars de la fin 19ème jusqu'au début 20ème siècle, nommée l'Okhrana. Cette police a été mise en place par les tsars russes, notamment Alexandre III, entre 1881 et 1917 pour surveiller, infiltrer et réprimer les mouvements révolutionnaires et politiques jugés menaçants pour le régime,¹³⁷ ce qui confirme les dires de Banes dans son texte (1998, p.43) selon lesquels la proscription du roi de certains objets dans *La Belle au bois dormant* n'avait rien de surprenant pour les spectateurs eux-mêmes soumis au même sort à cause de cette police secrète. Pour coller un maximum au texte source, j'ai choisi de traduire cette notion par « police secrète » afin de ne pas m'éloigner du sens original.

11.7.7 Commère

Dans l'extrait ci-dessous, Banes énonce un lien entre les significations des mots « gossip » et « godmother » :

Exemple 29

But, as Warner points out, the word “gossip” once meant “godmother,” and intimated close friendship and caring (Banes, 1998, p.48).

Il fallait donc que je retrouve le mot exact en français (s'il existait) qui garderait cette même propriété pour éviter toute erreur de sens en passant de l'anglais vers le français. Après quelques recherches, il s'est avéré qu'en français le terme « commère » signifiait également avant la « marraine d'un enfant par rapport au parrain (ou compère) » et est donc synonyme de « marraine » comme le suggère

¹³⁶ Larousse. (n.d.). *Romanov*. Consulté le 19 juin 2023, à l'adresse <https://www.larousse.fr/encyclopedie/groupe-personnage/Romanov/141417>

Larousse. (n.d.). *Alexandre II*. Consulté le 19 juin 2023, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alexandre_II/104751

Larousse. (n.d.). *Alexandre III*. Consulté le 16 juin 2023, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alexandre_III/104752

¹³⁷ Sumpf, A. (2022). *Okhrana-La police secrète des Tsars (1883-1917)*. Les éditions du Cerf.

l'anglais¹³⁸. J'ai alors pu conserver cette traduction en français sans y laisser d'équivoque quelconque.

¹³⁸ Larousse. (n.d.). *Définition* : *commère*. Consulté le 19 juin 2023, à l'adresse [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comm%C3%A8re/17499#:~:text=%2D%20pipelette%20\(populaire\)-.comm%C3%A8re%20n.f.,Faire%20des%20comm%C3%A9rages%20%3B%20bavarder.](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comm%C3%A8re/17499#:~:text=%2D%20pipelette%20(populaire)-.comm%C3%A8re%20n.f.,Faire%20des%20comm%C3%A9rages%20%3B%20bavarder.)

12 Conclusion et réflexion

Cette rédaction des commentaires de traduction m'a permis de constater que la traduction n'est pas qu'un simple exercice de transposition d'une langue à une autre et nécessite une compréhension approfondie du texte source. Cela demande également des recherches documentaires et terminologiques minutieuses. Ces commentaires m'ont permis d'expliquer et de pouvoir discuter des défis spécifiques auxquels j'ai été confrontée, tels que la terminologie spécialisée, les tournures de phrases, l'utilisation de jeux de mots ou de formules humoristiques, etc. Ceux-ci ont nécessité que je mette en place des stratégies efficaces pour les surmonter.

Pour conclure, cette analyse des divers problèmes rencontrés a, non seulement renforcé mes compétences en tant que traductrice puisque j'ai pu améliorer mes stratégies de traduction, mais cela m'a également permis de prendre conscience des multiples difficultés auxquelles nous pouvons être confrontés lors de la traduction d'un texte spécialisé.

Conclusion



En conclusion, ce mémoire s'est attaché à explorer les représentations des femmes dans les ballets russes à travers une lentille féministe, en mettant en lumière les ballets emblématiques tels que « La Belle au bois dormant », « Casse-Noisette » et « Le Lac des Cygnes ». Ces œuvres, bien que parfois distinctes dans leurs récits, ont été analysées sous l'angle de la façon dont elles ont façonné et reflété les perceptions socioculturelles des femmes à leur époque.

Le fil rouge qui relie ces ballets réside dans leur capacité à mettre en scène des histoires où les femmes occupent des positions centrales, mais où leur autonomie et leur individualité sont souvent subordonnées à des normes et des attentes de genre rigides. En effet, « La Belle au bois dormant » présente une héroïne passive, endormie jusqu'à ce qu'un prince vienne la réveiller, symbolisant ainsi une vision romantique de la soumission féminine. De même, « Casse-Noisette » montre une Clara qui traverse un monde fantastique, mais qui reste finalement dépendante du protagoniste masculin. Quant au ballet « Le Lac des Cygnes », l'emblématique dualité des deux cygnes reflète des contradictions dans la perception de la femme.

Ces ballets ne sont pas seulement des récits artistiques, mais aussi des miroirs des réalités sociales de leur temps. Le contexte historique de la Russie du XIXe siècle a fortement influencé les rôles et les attentes réservés aux femmes, ce qui se reflète dans ces ballets. La traduction de l'ouvrage de Sally Banes a constitué une étape cruciale dans la compréhension de ces enjeux. De plus, les défis traductologiques rencontrés ont révélé la complexité de rendre compte des nuances culturelles et linguistiques tout en préservant l'intégrité du contenu des arguments féministes de l'auteure. La méthodologie adoptée, guidée par un cahier des charges précis, m'a permis de suivre les consignes que je m'étais fixées lors de ma traduction et d'arriver à ce résultat.

Ce mémoire a constitué une expérience très enrichissante qui m'a permis de réfléchir sur la manière dont l'art façonne et reflète les normes de genre, et comment celles-ci continuent d'évoluer au fil du temps. Plus largement, il a souligné l'importance de la représentation équitable des femmes dans tous les

domaines, y compris la danse, et a renforcé mon engagement envers le féminisme et la lutte pour l'égalité.

En définitive, ce travail témoigne que l'art peut être à la fois un reflet de la société et un catalyseur du changement, et que l'étude minutieuse des représentations féminines dans la danse peut contribuer à un dialogue plus large sur l'égalité des sexes et l'autonomisation des femmes.

Annexes

BOCKSTAEL_92542100_2023_Annexe A : *Dancing Women Female Bodies on Stage* de Sally Banes (Texte source).

BOCKSTAEL_92542100_2023_Annexe B : La liste des documents importés dans mon corpus sur Sketch Engine.

BOCKSTAEL_92542100_2023_Annexe C : Tableau Excel avec l'extraction des keywords (single).

BOCKSTAEL_92542100_2023_Annexe D : Tableau Excel avec l'extraction des keywords (multi).

Bibliographie

Ouvrage traduit

Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.

Sources en anglais

- Anderson, J. (1992). *Ballet & modern dance : a concise history* (2nd ed.). Princeton Book.
- Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.
- Beaumont, C. W. (1952). *The Ballet Called Swan Lake*. Dance Books Ltd.
- Burt, R. (1999). Dancing Female: Lives and Issues of Women in Contemporary Dance. *TDR*, 43(1), 176-182.
- Croce, A. (2009, January 19). Balanchine said. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/2009/01/26/balanchine-said>
- Croft, C. (2014). Feminist Dance Criticism and Ballet. *Dance Chronicle*, 37(2), 195–217.
<http://www.jstor.org/stable/24252572>
- Daly, A. (1991). Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal*, 23(1), 2–5. <https://doi.org/10.2307/1478691>
- Dancing Women: Female Bodies Onstage*. (1998). Routledge - Taylor & Francis Group. Consulté le 12 juin 2023, à l'adresse <https://www.routledge.com/Dancing-Women-Female-Bodies-Onstage/Banes/p/book/9780415111621#>
- Davies, B. (1991). THE CONCEPT OF AGENCY: A Feminist Poststructuralist Analysis. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 30, 42–53.
<http://www.jstor.org/stable/23164525>
- Ermakova, L., Miller, T., Puchalski, O., Regattin, F., Mathurin, É., Araújo, S., Bossier, A.-G., Borg, C., Bokinić, M., Le Corre, G., et al. (2022). CLEF Workshop JOKER: Automatic Wordplay and Humour Translation. In *European Conference on Information Retrieval* (pp. 355-363). Cham: Springer International Publishing.
- Harper, D. (2017, May 18). Etymology of ballet. Online Etymology Dictionary. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.etymonline.com/word/ballet>
- Harris, A., & Perron, W. (2020). *An Early Dynamo of Dance Studies: Sally Banes, 1950-2020*. Institute for Research in the Humanities. Retrieved June 12, 2023, à l'adresse <https://irh.wisc.edu/staff/banes-sally-2/>
- Kant, M. and Guest, I. (2023, June 30). *Ballet*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/art/ballet>

- Karlin, S. (2016, August 21). The Radical Swan - A Feminist's Argument for Ballet. *Medium*. Retrieved July 5, 2023, from <https://sabinakarlin.medium.com/the-radical-swan-71dd602de07f>
- Katz Rizzo, L. (2015). *Dancing the Fairy Tale: Producing and Performing The Sleeping Beauty*. Temple University Press.
- Kirstein, L. (1984). *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. Courier Corporation.
- Kourlas, G. (2023, April 10). Finding Freedom and Feminism in Ballet. (It's Possible.). *The New York Times*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.nytimes.com/2023/04/05/arts/dance/balanchine-feminism-ballet.html>
- Lee, C. (2002). *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. Psychology Press.
- Lifar, S. (1969). The Russian Ballet in Russia and in the West. *The Russian Review*, 28(4), 396–402. <https://doi.org/10.2307/127159>
- Macaulay, A. (2018, December 21). The Ambiguous Sexism of Marius Petipa, Ballet's Towering Master. *The New York Times*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.nytimes.com/2018/12/21/arts/dance/marius-petipa-bicentennial.html>
- Macaulay, A. (2019, January 2). Is classical ballet sexist ? *The Independent*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/ballet-sexist-marius-petipa-swan-lake-nutcracker-sleeping-beauty-a8700486.html>
- Olohan, M. (2015). *Scientific and Technical Translation*. Routledge.
- Peters, J. (2021, March 8). Female Choreographers Are Reimagining What Story Ballets Can Be. *Dance Magazine*. Retrieved July 5, 2023, from <https://www.dancemagazine.com/women-choreographers/>
- Petipa, M. (1992). *The Diaries of Marius Petipa* (L. Garafold, Trad. ; Society of Dance History Scholars, Vol. 3(1)).
- Roslavleva, N. P. (1966). *Era of the Russian Ballet* (Vol. 10). New York: Dutton.
- Schabas, M. (2014, November 7). Manon: The ballet with feminism talking points. *The Globe and Mail*. Retrieved July 5, 2023, from <http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/manon-the-ballet-with-feminism-talking-points/article21505979/>.

- Schwarm, B. (2022, December 11). *The Nutcracker*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/The-Nutcracker>
- Snodgrass, M. E. (2015). *The Encyclopedia of World Ballet*. Rowman & Littlefield.
- Swan Lake*. (n.d.). The Marius Petipa Society. Retrieved July 3, 2023, from <https://petipasociety.com/swan-lake/>
- Swan Theme from 'Swan Lake' (Brass Band) Tchaikovsky arr. Jack Lythaby*. (n. d.). BrookWright Music. <https://www.brookwrightmusic.com/product-page/swan-theme-from-swan-lake>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, July 20). *Ballet d'action*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/art/ballet-daction>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, November 19). *Ballets Russes*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/Ballets-Russes-ballet-company>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020, July 30). *Mariinsky Ballet*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/topic/Mariinsky-Ballet>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023). *Jean-Baptiste Lully*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved June 18, 2023, à l'adresse <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Lully>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, February 14). *Lev Ivanov*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Lev-Ivanovich-Ivanov>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, July 10). *Marius Petipa*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 2, 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Marius-Petipa>
- Ushchapivska, O. (2017). The Representation of Female Characters in the Music of Russian Ballet. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1), 57–69. <http://www.jstor.org/stable/44259475>
- Wharton, R. (2005). "There Are No Mothers-In-Law in Ballet": "Doing" Shakespeare in Dance. *Shakespeare Bulletin*, 23(3), 7–22. <http://www.jstor.org/stable/26349399>
- Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. Clarendon Press.

Wiley, R. J. (1997). *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford University Press.

Williamson, S. (2022, April 25). A Legendary Collaboration of the Arts : The History of the Ballets Russes. *TheCollector*. Retrieved July 3, 2023, from <https://www.thecollector.com/the-ballets-russes-history/>

Wirth, L. M. (2021). *Cultural, Political, and Choreographic Developments of Feminism in Classical Ballet*. *Undergraduate Honors Thesis Collection*. Retrieved July 5, 2023, from <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/599>

Zipes, J. (2012). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. Routledge.

Sources en français

- Agafonov, C., Grass, T., Maurel, D., Rossi-Gensane, N. & Savary, A. (2006). La traduction multilingue des noms propres dans PROLEX. *Meta*, 51(4), 622–636. <https://doi.org/10.7202/014330ar>
- Anthony, S. (2018). Entre les bons et les méchants, entre le texte et la danse: La belle au bois dormant selon Perrault, Petipa, Ek et Lock. *Voix Plurielles*, 15(2), 18-32.
- Basalamah, S. (2016). Compte rendu de [Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction de Jean-René Ladmiral]. *Spirale*, (258), 31–33. <https://id.erudit.org/iderudit/84894ac>
- Basile, G. (1995). *Le Conte des contes, ou le divertissement des petits enfants*, trad. F. Decroisette, Paris, Circé, 200-203.
- Beaussant, P. (n.d.). « LULLY JEAN-BAPTISTE ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 4 août 2023 sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-baptiste-lully/4-un-genie-novateur/>
- Berman, A. (1999). *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*. Éditions du Seuil.
- Bertrand Baschwitz, M. A., De Ketele, J. M., & Godelet, É. (2010). *Comment me documenter ? : Guide pratique à l'usage des formateurs, des enseignants et des étudiants*. De Boeck Supérieur.
- Bossé-Andrieu, J. (2000). Au-delà des genres : décalages stylistiques entre l'anglais et le français. In D. Wegner (Series Ed. & Vol. Ed.), *Technostyle: Vol 16 (2)*.
- Bray, R. (1948). *La préciosité et les précieux, de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*. Éditions A. Michel.
- De Pompignan, A. (2022). Savez-vous d'où vient le lexique du ballet ? *LEFIGARO*. Consulté le 14 juin 2023, à l'adresse <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/savez-vous-d-ou-vient-le-lexique-du-ballet-20220407#:~:text=Si%20le%20ballet%20classique%20tire,%C3%A0%20l'art%20du%20ball et.>
- Delisle, J. (2003). *La traduction raisonnée, 2e édition: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. University of Ottawa Press.

- Diénis, J.-C. (n.d.). « LA BELLE AU BOIS DORMANT (M. Petipa) ». *Encyclopædia Universalis* [online]. Consulté le 3 juillet 2023, à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-belle-au-bois-dormant/>
- Durieux, C. (1990). La recherche documentaire en traduction technique : conditions nécessaires et suffisantes. *Meta*, 35(4), 669-675. <https://doi.org/10.7202/002688ar>
- Erismann, G. (n.d.). « TCHAÏKOVSKI PIOTR ILITCH ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 16 juin 2023, à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/piotr-ilitch-tchaikovski/>
- Féron, A. (n.d.). « Le Lac des cygnes, TCHAÏKOVSKI (Piotr Ilitch) ». *Encyclopædia Universalis* [online]. Consulté le 3 juillet 2023, à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/le-lac-des-cygnestchaikovski-piotr-ilitch/>
- Gadet, F. (1996). Niveaux de langue et variation intrinsèque. *Palimpsestes*, 10, 17-40. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1504>
- Gagnon, M., & Farley-Chevrier, F. (2004). *Guide de la recherche documentaire*. PUM.
- Guillaume, O. (2023, February 13). Quelle est l'histoire du Lac des cygnes de Tchaïkovski ? *Radio Classique*. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://www.radioclassique.fr/histoire/oeuvres/quelle-est-lhistoire-du-lac-des-cygnestchaikovski/>
- Guisgand, P. (2010). Lire le mouvement dansé. *Staps*, 89, 85-89.
- Henry, J. (2000). De l'érudition à l'échec : la note du traducteur. *Meta*, 45(2), 228-240. <https://doi.org/10.7202/003059ar>
- Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Jarrasse, B. (2016). Être et/ou ne pas être ? Le danseur dans le Ballet impérial. *Slavica Occitania*, 43, 237-252.
- L'italique - Le guide du rédacteur*. (2015, 15 octobre). Gouvernement du Canada, Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, Bureau de la traduction, TERMIUM Plus®. Consulté le 13 juin 2023, à l'adresse <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/redacchap?lang=fra&lettr=chapsect5&info0=5>

- La Belle au bois dormant (ballet)*. (2022). Sur Wikipédia. Consulté le 10 octobre 2022 sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Belle_au_bois_dormant_\(ballet\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Belle_au_bois_dormant_(ballet))
- Ladmiral, J. R. (2014). *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettres.
- Lagarde, L., & Gile, D. (2011). Le traducteur professionnel face aux textes techniques et à la recherche documentaire. *Meta*, 56(1), 188-199. <https://doi.org/10.7202/1003517ar>
- Landheer, R. (1989). L'ambiguïté : un défi traductologique. *Meta*, 34(1), 33–43. <https://doi.org/10.7202/003395ar>
- Larousse. (n.d.). *Alexandre II*. Consulté le 19 juin 2023, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alexandre_II/104751
- Larousse. (n.d.). *Alexandre III*. Consulté le 16 juin 2023, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alexandre_III/104752
- Larousse. (n.d.). *Définition : ballet-pantomime*. Consulté le 18 juin 2023, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ballet-pantomime/7700>
- Larousse. (n.d.). *Définition : commère*. Consulté le 19 juin 2023, à l'adresse [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comm%C3%A8re/17499#:~:text=%2D%20pipe%20\(pipe%20populaire\)-,comm%C3%A8re%20n.f.,Faire%20des%20comm%C3%A9rages%20%3B%20bavarder.](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comm%C3%A8re/17499#:~:text=%2D%20pipe%20(pipe%20populaire)-,comm%C3%A8re%20n.f.,Faire%20des%20comm%C3%A9rages%20%3B%20bavarder.)
- Larousse. (n.d.). *Jean-Baptiste Lully ou Jean-Baptiste Lulli*. Consulté le 18 juin 2023, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean-Baptiste_Lully/130652
- Larousse. (n.d.). *Piotr Ilitch Tchaïkovski*. Consulté le 16 juin 2023, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Petr_Ilitch_Tcha%C3%AFkovski/146138
- Larousse. (n.d.). *Romanov*. Consulté le 19 juin 2023, à l'adresse <https://www.larousse.fr/encyclopedie/groupe-personnage/Romanov/141417>
- Laurian, A.-M. (1989). Humour et traduction au contact des cultures. *Meta*, 34(1), 5–14. <https://doi.org/10.7202/003418ar> .
- Le Moal, P. (n. d.). *Création de l'Académie royale de danse*. FranceArchives. Consulté le 2 juillet 2023, à l'adresse https://francearchives.gouv.fr/fr/pages_histoire/39314
- Lifar, S. (1950). *Histoire du ballet russe : depuis les origines jusqu'à nos jours*. Nagel.

- Lundquist, L. (2014). La didactisation du français langue étrangère : discours, genre et type de texte : Classification mise à jour. Dans Monte, M., & Philippe, G. (Eds.), *Genres & textes : Déterminations, évolutions, confrontations* (pp. 287-296). Presses universitaires de Lyon.
Doi :10.4000/books.pul.3153
- Marchand, C. (2011). Compte rendu de [Gile, Daniel (2005) : *La traduction : la comprendre, l'apprendre*. Paris : Presses universitaires de France, 278 p.] *Meta*, 56(3), 731–733.
<https://doi.org/10.7202/1008345ar>
- Mareschal, G. (1988). Le rôle de la terminologie et de la documentation dans l'enseignement de la traduction spécialisée. *Meta*, 33(2), 258–266. <https://doi.org/10.7202/003573ar>
- Marquié, H. (2014). *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle-Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*. [Doctoral dissertation, Université de Nice-Sophia Antipolis].
- Maubille, G. (2021). *LLSTI2100 : Documentation*. [Cours]. Université catholique de Louvain.
- Mourey, L. (1978). *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault : Histoire, structure, mise en texte*. Lettres modernes, pp. 39-40.
- Navarro, A. E. (2016). La terminologie: un outil nécessaire pour le traducteur spécialisé. *Studia Romanica Posnaniensia*, 43(1), 63-75.
- Pacheco Ramos, J. J. (2019). La terminologie française du ballet : des mouvements nommés en français. *Synergies*, 2017, num. 10, p. 203-211.
- Pagnouille, C. (2017). Compte rendu de [Ladmiral, Jean-René (2014) : *Sourcier ou cibliste*. Paris : Belles Lettres, 303 p.] *Meta*, 62(3), 647–648. <https://doi.org/10.7202/1043955ar>
- Perrault, C. (1777). *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*. Chez Bassompierre.
- Rollo, A. (2018). Aspects linguistiques et idéologo-culturels dans la traduction de l'humour. Le cas de la bande dessinée Agrippine. *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, (9), 181-218. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.7>
- Sakhno, S. (2006). Nom propre en russe : problèmes de traduction. *Meta*, 51(4), 706–718.
<https://doi.org/10.7202/014336ar>
- Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, 20. 121-136. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.99>

Scarpa, F. (2010). *La traduction spécialisée : une approche professionnelle à l'enseignement de la traduction*. University of Ottawa Press.

Sexe et genre. (n.d.). Questions de genre. Consulté le 13 juin 2023, à l'adresse <https://www.coe.int/fr/web/gender-matters/sex-and-gender>

Sumpf, A. (2022). *Okhrana-La police secrète des Tsars (1883-1917)*. Les éditions du Cerf.

Types et genres de textes. (2022, 14 septembre). Consulté le 12 juin 2023, à l'adresse <http://www.ecoles.cfwb.be/ismchatelet/fralica/importskeynet/refer/theorie/annex/typol.htm>

Zipes, J. D. (1986). *Les contes de fées et l'art de la subversion : Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*. Payot.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial