



Mémoire de recherche

Dépasser le « ballet blanc » : Les nouveaux acteurs de la danse classique face à son héritage colonial

Présenté par Noa Desimpelaere

Sous la direction de Monsieur Régis Cotentin,
Commissaire d'exposition, Responsable en Art Contemporain au Palais des Beaux-Arts de
Lille et professeur de Culture des Écrans à Sciences Po Lille

Majeure Management des Institutions Culturelles (MIC)

Promotion 2026

Année universitaire 2024-2025

Sciences Po Lille n'entend donner aucune approbation ni improbation aux thèses et opinions émises dans ce mémoire de recherche. Celles-ci doivent être considérées comme propres à l'autrice.

J'atteste que ce mémoire de recherche est le résultat de mon travail personnel, qu'il cite et référence toutes les sources utilisées et qu'il ne contient pas de passage ayant déjà été utilisé intégralement dans un travail similaire.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche vise à analyser le ballet dans son lien avec son héritage colonial et les discriminations systémiques qui en découlent afin de comprendre les tensions existantes entre l'institution du monde de la danse classique et les nouveaux acteurs racisés en faisant partie. A travers une approche mêlant histoire et études postcoloniales, ce mémoire montre que le ballet, genre de danse élitiste blanc né dans les cours royales européennes au XVI^{ème} siècle, a été largement influencé par le contexte des empires coloniaux dont les imaginaires ont imprégné le répertoire, créant à la fois une survalorisation de la blanchité et une fascination pour un « autre » exotique, caricaturé. Les représentations scéniques influencent la vision de ce que doit être le ballet. Ceci résulte dans l'exclusion et l'invisibilisation des danseurs racisés sur scène et par extension dans le monde du ballet. Le manque de représentation, les discriminations raciales et le manque d'opportunités font de la carrière dans la danse classique une épreuve à affronter chaque jour pour les danseurs racisés. Face à ces injustices, des voies se lèvent. Ce mémoire montre comment les nouveaux acteurs du ballet tentent de se créer une place dans le monde de la danse en dénonçant les dynamiques racistes et conservatrices de la société, et en devenant de vrai modèle d'identification et de réussite. Finalement, ce mémoire explique que le purisme propre à la danse classique, le plaçant au sommet des arts de la danse, doit aussi être questionné, car il fige le ballet, l'empêchant d'évoluer, de se développer vers d'autres publics, et d'être par nature, un spectacle du vivant.

SUMMARY

The aim of this dissertation is to analyse ballet in relation to its colonial heritage and the systemic discrimination that stems from it, in order to understand the tensions that exist between the institution of the classical dance world and the new racialized individuals within it. Through an approach combining history and postcolonial studies, this dissertation shows that ballet, an elitist white dance genre born in the royal courts of Europe in the sixteenth century, was largely influenced by the context of the colonial empires whose imaginary imbued the repertoire, creating both an overvaluation of whiteness and a fascination for an exotic, caricatured ‘other’. Stage representations influenced the vision of what ballet should be. This results in the exclusion and invisibilisation of racialised dancers on stage and, by extension, in the world of ballet. Lack of representation, racial discrimination and lack of opportunities make a career in ballet a daily ordeal for racialised dancers. In the face of these injustices, new avenues are opening up. This dissertation shows how new ballet actors are trying to create a place for themselves in the world of dance by denouncing the racist and conservative dynamics of society, and by becoming true models of identification and success. Finally, this thesis explains that the purism of classical dance, which places it at the pinnacle of the dance arts, must also be questioned, because it freezes ballet, preventing it from evolving, from developing towards other audiences, and from being, by its very nature, a living spectacle.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de mémoire M. Régis Cotentin pour m'avoir accompagné dans la rédaction de ce mémoire.

Je souhaite également remercier ma professeure de Méthodologie de l'expertise et de la recherche, Mme. Caroline Clair, pour ses conseils qui m'ont permis de concevoir ce travail, tout au long de l'année.

Mes remerciements se tournent naturellement vers mes colocataires ainsi que mes camarades de classe de la majeure Management des Institutions Culturelles avec lesquelles nous nous sommes entraïdées dans ce long travail qu'est la rédaction d'un mémoire de recherche. Leur bonne humeur et relativisme ont rendu cet exercice plus agréable à affronter.

Finalement, merci à mes parents pour leur présence dans la dernière ligne droite de l'écriture du mémoire, la rédaction. La qualité de ce travail est aussi le résultat de vos commentaires et corrections. Merci enfin pour vos encouragements et la confiance indéfectible que vous m'accordez.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	3
SUMMARY	4
REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	7
Chapitre 1 : L'héritage colonial de la danse classique : entre mise en scène de l'Autre et effacement des corps non blancs	16
<i>1.1 : Le ballet classique, miroir d'une esthétique coloniale.....</i>	<i>17</i>
<i>1.2 : Représentation des personnes non-blanches sur scène ou la mise en spectacle de stéréotypes coloniaux.....</i>	<i>24</i>
<i>1.3 : Exclure et invisibiliser les corps noirs de la scène.....</i>	<i>31</i>
Chapitre II : Un passé colonial inconciliable avec les nouveaux acteurs du ballet et luttes contemporaines ?.....	39
<i>2.1 : Le conservatisme du monde du ballet face aux enjeux décoloniaux, une particularité européenne ?.....</i>	<i>40</i>
<i>2.2 : Une génération de danseurs à la recherche de leur place dans les grandes institutions de danse.....</i>	<i>48</i>
<i>2.3 : Des revendications naissantes portées par de nouvelles voix : vers une redéfinition des codes du ballet.....</i>	<i>58</i>
Chapitre III : Un ballet mouvant : adapter les récits et les structures tout en préservant l'artistique.....	63
<i>3.1 : Marcher avec l'héritage, sans s'y enfermer : accepter le ballet comme art du spectacle vivant, c'est-à-dire changeant</i>	<i>64</i>
<i>3.2 : Un monde du ballet de plus en plus engagé pour la diversité et l'inclusivité.....</i>	<i>72</i>
<i>3.3 : Repenser l'hégémonie du ballet</i>	<i>80</i>
CONCLUSION	87
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	89
ANNEXE 1	93
ANNEXE 2	94
TABLE DES MATIERES	95

INTRODUCTION

En 2020, des salariés de l'Opéra National de Paris, travailleurs artistes et non-artistes, publient un manifeste dénonçant le manque de diversité dans l'institution et les injustices et discriminations dont sont victimes les travailleurs non-blancs, et notamment les danseurs, dans leur quotidien à l'Opéra.¹

Par ailleurs, depuis une dizaine d'années maintenant, des danseurs de ballet non-blancs, reconnus dans le milieu de la danse classique, prennent la parole, notamment sur les réseaux sociaux. Ils évoquent les discriminations raciales auxquelles ils ont dû faire face au cours de leur carrière de danseurs dans une institution historiquement blanche, qui peine à intégrer des danseurs non-blancs dans ses rangs. La réponse au manifeste des travailleurs de l'Opéra National de Paris a été multiple. D'un côté, une forte résistance s'est faite entendre, niant quelque discrimination et soulignant l'importance de préserver « la tradition » du ballet. De l'autre côté, l'Opéra de Paris a lancé une enquête sur la diversité dans son établissement², visant à répondre aux attentes des auteurs du manifeste et à s'engager à rectifier tout acte discriminatoire et exclusif à l'avenir.

Ce cas est évocateur d'un conflit très actuel au sein du monde du ballet, à savoir un décalage existant entre le ballet, son histoire et ses traditions et les nouveaux acteurs de la danse classique, revendiquant des changements structurels, en accord avec une société plus progressiste.

Il est nécessaire pour répondre à cette tension de faire le lien entre le ballet et son histoire, afin de comprendre quelle influence le passé a sur l'actualité de cet art.

La danse classique naît en Italie au XVI^{ème} siècle. D'abord art populaire, la danse s'immisce à la cour et devient vite un art réglementé. Dès 1416, une première codification du genre s'opère suite à la publication du traité « L'Art de danser et de mener des danses » de Domenico Da Piacenza. La danse classique et sa technique se précisent durant le siècle,

¹ Guillaume Diop et al., De la question raciale à l'Opéra national de Paris, manifeste, décembre 2020.

² Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

notamment grâce au danseur Fabrizio Caroso qui dans « Il Ballarino », datant de 1581, élabore cinquante-quatre règles techniques, encore aujourd'hui pas de base de la danse classique, tel le relevé, la pirouette et l'entrechat. Dès sa création, la danse classique est un genre aristocratique. Les maîtres à danser italiens sont invités à enseigner aux cours royales européennes et notamment en France, où Catherine de Medicis a épousé Henri II en 1533. C'est la naissance du ballet de cour. Celui-ci deviendra majeur sous Louis XIV qui a bénéficié dès son enfance de cours de danse et se produit régulièrement sur scène. En 1661, il fonde l'Académie royale de danse avec le but de « mettre fin à un grand nombre d'abus capables de porter à la ruine les ballets dansés à sa cour et de rétablir l'art de la danse dans sa pureté, en l'améliorant même autant qu'il serait possible ». Le classicisme du roi Soleil déteint ainsi sur la danse qui suit des règles rigides et formalise la beauté du mouvement. Beauchamps, premier maître à danser de l'Académie, fixe les fondements du ballet académique et notamment les cinq positions de base. Il crée un vocabulaire encore utilisé des siècles plus tard : assemblés, chassés, jetés etc. Au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, la danse classique codifiée par l'Académie voyage en Europe et de célèbres compagnies sont fondées, comme le Ballet Mariinsky en Russie. A ce moment, la danse reste un art décoratif, qui accompagne un opéra, et grâce à une gestuelle particulière appelée la pantomime, le mouvement sert à la narration. Le ballet devient dès lors ballet d'action, théorisé par Jean-Georges Noverre. Au fil du temps, la danse classique continue d'évoluer. On la catégorise, on réforme le costume, on intègre des portés. Elle engendre même de véritables célébrités à Paris, réputées pour être des divas capricieuses comme Marie-Madeleine Guimard, Gaëtan Vestris ou encore son fils Auguste, « le dieu de la danse ».³ Ainsi, la danse classique se développe en Europe comme un art aristocratique puis bourgeois, mais toujours dansé par et pour les élites européennes.

Puis, à la fin du XVIII^{ème} siècle et tout au long du XIX^{ème} siècle, le romantisme envahit l'Europe et se propage dans les arts. Vient alors l'avènement du ballet romantique dont on estime la période de 1815 à 1850. Le mouvement romantique est imprégné du contexte politique avec lequel il coexiste, celui des guerres coloniales et de l'impérialisme. Marqué par une recherche de sens et un sentiment national grandissant, c'est tout en regardant les colonies que l'Occident se définit. Un imaginaire colonial important se

³ Jean-Pierre Pastori, *La danse. Du ballet de cour au ballet blanc*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1996, 144 p.

développe et infuse les arts européens, à la recherche d'exotisme. Les grands ballets romantiques comme *La Sylphide* voient le jour. Ils définissent l'esthétique du ballet et de la ballerine telle que nous la connaissons aujourd'hui et sont aujourd'hui encore dans le répertoire des plus grandes compagnies.⁴ Ainsi, en plus de sa naissance en tant qu'art aristocratique, la danse classique se développe dans un contexte impérialiste.

La danse classique continue de se développer et connaît notamment un renouveau au XX^{ème} siècle, principalement aux États-Unis avec la création du ballet néo-classique. Aujourd'hui, la danse classique est un art respecté, les compagnies de danse classique faisant la fierté de certaines nations, jusqu'à devenir parfois un élément de soft power. Le ballet n'est plus un art réservé aux aristocrates, et essaie de s'ouvrir vers un public toujours plus large pour remplir ses salles de spectacles et faire rayonner le patrimoine chorégraphique. Dans le contexte actuel d'une société mondialisée, de nouveaux acteurs entrent dans le monde du ballet, en tant qu'artistes ou spectateurs, le ballet n'étant plus *de jure* réservé à une élite européenne blanche.

Par ailleurs, la thématique de ce mémoire de recherche nous invite à l'utilisation des études post-coloniales. Ces dernières nous interrogent sur la persistance des logiques coloniales dans nos sociétés actuelles.

En France, les théories postcoloniales, c'est-à-dire, des domaines scientifiques incluant des perspectives postcoloniales se sont d'abord penchées sur la littérature, la sociologie, l'histoire ou encore la philosophie. Bien que les postcolonial studies, « études postcoloniales » en français, soient reconnus et enseignés académiquement dans les pays anglophones, en France, la discipline universitaire est encore inexistante. Là où le multiculturalisme anglo-saxon a permis la naissance et le développement des études coloniales, subalternes mais aussi de genre, l'attachement de la France à « l'idéal unitaire républicain » s'est avéré être un frein au développement de la discipline⁵. Pour autant, les idées des études postcoloniales sont parvenues à s'introduire dans le paysage académique français. Elles se basent notamment sur l'ouvrage fondateur d'Edward Saïd, *L'Orientalisme*

⁴ Jean-Pierre Pastori, *La danse. Du ballet de cour au ballet blanc*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1996, 144 p.

⁵ Maureen Murphy et al., « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, juin 2012, p. 56-69.

: *L'Orient créé par l'Occident* publié en 1978⁶, dans lequel il repense la relation entre l'Occident et l'Orient « pour introduire sur la scène de la critique le fait colonial dans sa relation au récit ». Les théories postcoloniales « permettent de véhiculer des points de vue qui renversent les habituels paramètres de centre et de périphérie - avec l'Occident au centre et le reste du monde marginalisé ». Le rapport entre art et pouvoir, notamment dans l'importance des représentations comme vectrice de domination politique a commencé à être pris en compte et étudié académiquement dans les années 1980. On reconnaît que les empires coloniaux modernes participent à la création et la diffusion d'images et imaginaires sur les identités des populations anciennement colonisées mais aussi que la pérennité des empires coloniaux et de ses dynamiques est permise par son héritage⁷.

Nelson Maldonado-Torres utilise le terme de « global coloniality » pour désigner un processus engendré par les relations de pouvoir coloniales qui continuent d'influencer de manière significative les structures sociales contemporaines. Il englobe dans la notion de « global coloniality » la manière dont ces relations de domination ont façonné la conception des identités, des savoirs et des pratiques culturelles à l'échelle mondiale. La colonialité dépasse les relations historiques entre colonisateurs et colonisés pour définir un cadre plus large de domination et de hiérarchisation toujours présent dans la société moderne. On pourrait ainsi définir de manière plus concise le concept de « global coloniality » comme : « un ensemble de modèles de pouvoir de longue date qui sont apparus à la suite du colonialisme mais qui continuent d'exister longtemps après la disparition du colonialisme et des administrations coloniales en tant que telles, survivant dans la culture, le travail, les relations intersubjectives, la production de connaissances, les livres, les modèles culturels et d'autres aspects de l'existence moderne. »⁸

Face à cette notion, la place de l'héritage colonial dans le ballet est à soumettre à interrogation, d'autant plus que le ballet, notamment en France, à une valeur patrimoniale

⁶ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Éditions du Seuil, 1980, 448 p.

⁷ Maureen Murphy et al., « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, juin 2012, p. 56-69.

⁸ Nelson Maldonado-Torres, « On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept », *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3, mars 2007, p. 240-270.

importante. Mais vouloir préserver la tradition du ballet classique, c'est aussi préserver un héritage colonial ainsi que de nombreux systèmes de domination et exclusion présents au sein des institutions. De cet héritage découlent de nombreuses discriminations et un racisme qu'on peut qualifier de systémique ou institutionnel, pointé du doigt par les auteurs du Manifeste « De la Question Raciale à l'Opéra National de Paris ». Une incohérence semble dès lors apparaître entre des nouveaux acteurs de la danse classique, et notamment des danseurs non-blancs, qui ne se retrouvent pas dans une forme d'art porteuse d'imaginaires et de logiques coloniales et racistes. En parallèle de la danse, c'est tout le monde de l'art, voire plus largement la société dans tous ses pans qui se penche sur la conséquence de la colonisation dans son existence actuelle. Des mouvements sociaux comme le mouvement Black Lives Matter, suite à l'assassinat de George Floyd en 2020, ont remis les sujets de discriminations raciales au cœur de l'actualité. De nouvelles revendications et questions ont alors émergé, nous interrogeant sur la place de l'art dans notre société. Doit-il en être le reflet ou alors doit-il être véhiculeur de changement ? Cette question est particulièrement pertinente pour la danse classique, un art de représentation qui, de prime abord, semble être conservateur. La sacralisation autour du ballet et de sa préservation peuvent apparaître inconciliables avec les réflexions progressistes autour de l'idée de colonialité.

À la vue de ces réflexions, nous allons nous demander : Comment les acteurs et les institutions du ballet, confrontées à leur héritage colonial (et aux discriminations systémiques qui en découlent), tentent-ils de répondre à la tension entre la préservation de la tradition et les revendications croissantes pour plus de diversité et d'inclusion ?

Cette question nous amène à constituer plusieurs hypothèses :

- 1- La résolution du conflit entre le ballet et son héritage colonial ne peut être faite que par une prise de conscience de l'existence même de cet héritage, et des traces qu'il a semé dans les représentations en danse classique
- 2- La résolution du conflit entre le ballet et son héritage colonial passe par la lutte et les revendications de nouveaux acteurs, souvent victimes de ces discriminations, qui deviennent porte-parole d'un ballet plus inclusif

3- La résolution du conflit entre le ballet et son héritage colonial doit passer par un abandon de la sacralisation du ballet, au profit d'un remaniement de la tradition et de l'invention de nouveaux récits.

Pour démontrer et illustrer notre propos, nous étudierons les avancées des compagnies européennes et des compagnies anglophones au sujet de la diversité dans leur institution. Pour étudier ceci, nous avons effectué une collecte de données, étudiant principalement les sites internet des compagnies de danse pour comprendre leur positionnement et leur engagement face aux questions de diversité dans la danse classique. Cette récolte de données nous permettra de comprendre quelles décisions ont déjà été menées en faveur de la diversité et si elles reflètent les volontés des nouveaux acteurs du ballet. Par ailleurs, les tableaux nous permettent de comparer les compagnies européennes et anglophones, à des stades différents dans l'action pour un ballet plus inclusif. Pour ce faire nous avons collecté des données concernant dix des plus grandes compagnies européennes et anglophones, à savoir pour les compagnies européennes : l'Opéra National de Paris, le Ballet du Bolshoi, le Ballet du théâtre Mariinsky, le Ballet National Néerlandais, le Ballet de La Scala de Milan, le Bayerische Ballet, le Royal Swedish Ballet, le Royal Danish Ballet, le Ballet de Stuttgart, le Vienna State Ballet ; et pour les compagnies anglophones : le Royal Ballet de Londres, l'American Ballet Theater, le New York City Ballet, le San Francisco Ballet, le National Ballet of Canada, le Australian Ballet, le Birmingham Royal Ballet, le Pacific Northwest Ballet, le Houston Ballet et le Boston Ballet. Ceci nous permet d'avoir un échantillon large, représentatif des diverses compagnies mondiales les plus réputées.

Par institutions du ballet classique, nous entendons principalement les grandes compagnies de danse ainsi que les écoles de danse, mais aussi l'industrie autour de la danse classique et notamment l'industrie de l'habillement spécialisé dans le ballet que nous évoquerons dans cette recherche. Nous utiliserons la définition du conseil de l'Europe au sujet de la discrimination systémique, à savoir : « La discrimination systémique implique les procédures, les habitudes et une forme d'organisation au sein d'une structure qui, souvent sans intention, contribuent à des résultats moins favorables pour les groupes minoritaires que pour la majorité de la population. » Dans le cas du sujet, les discriminations systémiques sont bien raciales. C'est ce paramètre que nous allons étudier, en dehors d'autres facteurs comme la classe sociale par exemple qui joue également un rôle dans l'exclusion des personnes racisées de la danse classique.

Ce mémoire de recherche se concentrera sur le ballet en Europe et dans le monde anglophone avec un focus sur la France et les États-Unis, pour plusieurs raisons. La France est le pays de naissance de la danse classique au sens actuel, et un ancien Empire colonial puissant qui abrite une des maisons les plus respectées dans la danse classique : l'Opéra National de Paris et le Palais Garnier. De plus, comme démontré avec le manifeste *De la Question raciale à l'Opéra de Paris*, la France est le berceau d'acteurs du monde de la danse actifs et revendicateurs quant aux questions de diversité. D'autre part, il est pertinent de s'intéresser au monde anglophone pour étudier ce sujet, et en particulier aux États-Unis où les sujets de discriminations raciales dans la danse classique ont été abordés plus tôt et sont perçus comme plus légitimes. C'est aussi aux États-Unis que les premières études portant sur la place des personnes racisées dans la danse, et notamment la danse classique, ont été effectuées, dont *The Black Dancing Body : A Geography of the Black Body in Contemporary Dance*, de Brenda Dixon Gottschild⁹ sur lequel nous reviendrons dans le développement.

Avant de commencer la réflexion, il convient de revenir sur deux termes que nous utiliserons dans le développement, « non-blanc » et « racisé », afin d'éclaircir leurs définitions, sujettes à des débats épistémologiques. Pour définir ces termes, nous utiliserons deux ouvrages, « Blanc » de Richard Dyer¹⁰, et « Décolonisons les Arts » dirigé par Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambery¹¹. Dans « Blanc », Richard Dyer cherche à “examiner comment la blanchité est construite dans la culture visuelle occidentale dominante et comment ces représentations confortent le pouvoir blanc”. La définition qu'il donne de « racisé » provient de l'ouvrage « L'idéologie raciste : Genèse et langage actuel » de Colette Guillaumin. Elle utilise ce terme pour distinguer, dans notre société qui racialise les individus, le groupe racial dominant (racisant) des groupes raciaux dominés (racisés). Dans le chapitre « Tisser du lien » de l'ouvrage « Décolonisons les Arts », Myriam Dao revient sur l'ambiguïté du terme tout en exprimant sa nécessité : « Le qualitatif « racisé »

⁹ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

¹⁰ Richard Dyer, *Blanc*, trad. Jules Sandeau, Paris : Éditions Mimésis, coll. Formes filmiques, 2023, 418 p

¹¹ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambery (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

m'écorce les oreilles, pourtant, je le trouve nécessaire. Française de langue et de nationalité depuis ma naissance, mon phénotype renvoie immédiatement à un ailleurs géographique et culturel éloigné. « Racisé », car perçue visuellement sous l'angle de la race, étiquetée comme appartenant à une autre culture dans le regard de l'autre. Réduite à mon apparaître ». L'emploi du terme « race » est bien évidemment à distinguer de toutes conceptions racistes qui distinguerait l'existence de plusieurs races humaines, qui seraient biologiquement différentes. Le terme « race » comme utilisé ici est anglophone et vient des social studies. Il fait référence à la race comme construction sociale, vecteur de hiérarchisation entre les groupes sociaux menant à des discriminations et inégalités au sein de la société. Richard Dyer met en garde contre le rejet de ce terme en France, qui se fait souvent sous la stipule d'une société française prônant un universalisme « aveugle à la race ». Selon lui, le terme d'universalisme devient alors « une arme utile pour le groupe dominant [c'est-à-dire « blanc »], lui permettant d'occulter ses avantages raciaux. » Malgré les débats autour du terme « racisé », nous l'employons ici car nous étudions justement les discriminations raciales dont sont victimes les danseurs racisés. Puis, Richard Dyer rejette l'emploi du mot « de couleur » pour parler des personnes non blanches car il sous-entend qu'il existe des personnes qui n'auraient pas de couleurs, les « blancs », et cela reviendrait à définir le blanc comme absence de couleur, et neutralité, ce qui contredit l'objectif même de son ouvrage qui est de « rendre la blanchité étrange ». Il préfère à ce terme l'adjectif « racisé » ou « non-blanc » qui bien que renforçant une binarité raciale entre ceux qui seraient « blancs » et ceux qui ne le seraient pas, devient utile dès lors qu'on veut mettre en évidence les privilèges de ceux qui ont accès à la blanchité, au détriment de ceux qui n'y ont pas accès. C'est pourquoi nous alternerons selon le contexte entre les termes « racisé » et « non-blanc », en admettant les définitions de ces termes découlant des deux ouvrages cités précédemment.

Pour répondre à notre question de recherche, nous reviendrons d'abord plus précisément sur l'héritage colonial de la danse classique, et en particulier du ballet romantique, pour montrer de quelles manières des logiques coloniales et racistes persistent dans le ballet, à la fois dans la représentation des personnes racisées, mais aussi dans leur exclusion et invisibilisation sur scène (Chapitre I).

Ensuite, nous nous pencherons sur la relation conflictuelle des nouveaux acteurs du ballet, dont des danseurs non-blancs, avec la danse classique, ses institutions, et leur conservatisme (Chapitre II).

Finalement, nous montrerons quelles sont les évolutions opérées au sein du monde du ballet, et les solutions envisagées pour permettre de repenser son attachement à la tradition, en s'adaptant aux nouveaux acteurs de la danse classique, danseurs, travailleurs ou spectateurs (Chapitre III).

Chapitre 1 : L'héritage colonial de la danse classique : entre mise en scène de l'Autre et effacement des corps non blancs



Rudolf Nureev dans Le Corsaire, 1958¹²

Le ballet est un style de danse s'étant développé à partir du XVI^{ème} siècle en Europe, s'enrichissant des contextes politiques et sociaux. Il connaît un essor au XX^{ème} siècle avec l'avènement du ballet romantique alors que l'Europe était à l'époque une puissance coloniale. Ainsi, les imaginaires et logiques coloniales ont largement influencé les ballets, que ce soit dans la représentation des personnes racisées sur scène ou sur leur quasi-absence. Là où la blanchité (concept défini par Richard Dyer) est survalorisé en danse classique, les corps non blancs sont invisibilisés et caricaturés. L'héritage du colonialisme dans la danse classique apparaît ainsi comme indéniable.

¹² Francette Levieux, <https://nureev.org/wp-content/uploads/2022/06/corsairenureev-2-2048x1654.jpg>

1.1 : Le ballet classique, miroir d'une esthétique coloniale

La danse classique est un genre de danse qui s'est développé à partir du XVI^{ème} siècle en Europe et qui aujourd'hui fait partie d'un patrimoine artistique reconnu et apprécié. Du XVI^{ème} siècle à nos jours, la danse classique n'a cessé de s'enrichir, empruntant à chaque époque une esthétique, en accord avec le contexte politique et social qui lui était contemporain. Ainsi, les dynamiques colons/colonisés propres aux empires coloniaux européens et plus largement le système de domination en résultant, ont fortement influencé les ballets. Le répertoire est marqué par des représentations coloniales, que ce soit dans les histoires racontées dans les ballets ou les personnages se trouvant sur scène. Le ballet peut ainsi être considéré comme le miroir d'une esthétique coloniale.

1.1.1 : La construction du ballet romantique sous l'influence de l'imaginaire colonial

Le XIX^{ème} siècle est un siècle de transformation pour l'Europe, influencé par la Révolution française puis par les guerres napoléoniennes. Les Lumières ont diffusé des idées économiques et idéologiques qui ont entraîné des conséquences directes sur la société. La population européenne s'accroît et l'industrialisation et urbanisation changent les paysages. Les avancées techniques que connaissent l'Europe de l'Ouest et les États-Unis creusent l'écart de développement industriel, et notamment agricole. Les classes moyennes s'enrichissent, notamment grâce à la colonisation.¹³ C'est dans ce contexte que le romantisme se déploie en Europe. Ce mouvement culturel infuse les arts et notamment la danse classique avec la création d'un nouveau type de ballet, le ballet romantique.

Le ballet romantique est caractérisé par une forte dimension de l'imaginaire. Les histoires narrées sur scènes sont celles de créatures et d'êtres surnaturels venant des contes et légendes d'Europe du Nord. Les danseurs incarnent ainsi des gnomes, des elfes, des willis ou encore des sorciers. Les thématiques principales du ballet romantique, qu'on peut retrouver dans de nombreuses pièces sont la magie, le surnaturel, la fascination pour les ruines et les cimetières et l'idéalisation de l'amour sanctionnée par la folie et la mort. Avec

¹³ Sébastien Hubier et Léa Samara, « Le Romantisme Colonial – Épisode 5 », *Agenda Culturel* (<https://www.agendaculturel.com/articles/le-romantisme-colonial>), 5 octobre 2023, consulté le 29 avril 2025.

le ballet romantique, le costume de la ballerine change. Les cothurnes et sandales sont laissées de côté au profit de chaussons en satin, rembourrés au niveau de la pointe pour protéger les orteils. Les pointes deviennent alors l'emblème de la danseuse classique. Ces chaussures de danse lui permettent de survoler la scène. Le juponnage de mousseline fluide adopté à cette époque renforce l'idée de ballet comme rêve.

Par ailleurs, les ballets romantiques, en accord avec le mouvement culturel du romantisme, sont aussi empreints d'un intérêt pour la nature et le paysage. Aller au ballet au XIX^{ème} siècle, c'est partir en voyage, que ce soit dans une vallée allemande pour *Giselle* ou en Andalousie dans *la Révolte au sérail*. Ceci est apparent également à travers les danses folkloriques présentées sur scène, comme la polka, le boléro ou encore la rédowa.¹⁴ L'envie d'exotisme très présent dans la société bourgeoise est rendue possible de deux manières à travers le ballet romantique : soit par une représentation d'un univers magique aux créatures surnaturelles, soit par une représentation d'un ailleurs exotique. Dans ces deux cas, le ballet est un prétexte de voyage et de rêve pour les élites européennes. Les danseurs sur scène traduisent par le geste des émotions ressenties par les spectateurs. Le ballet est le théâtre de l'expression des sentiments d'amour, de passion, de nostalgie, qui animent les romantiques et traversent la société.

L'envie d'un ailleurs exotique présent dans la société du XIX^{ème} siècle peut être mise en parallèle avec les empires coloniaux. Les histoires dansées dans les ballets romantiques sont pour beaucoup directement des représentations de colonies et de populations colonisées. Le ballet *Le Corsaire* démontre ce propos. Ce ballet est inspiré d'un poème écrit en 1814 par Lord Byron, poète britannique illustre et grande figure du romantisme de la langue anglaise. Une première version du ballet est montée pour la Scala de Milan en 1826 mais c'est la version de Joseph Mazilier pour l'Opéra de Paris, de 1856, qui définit vraiment ce ballet. *Le Corsaire* se déroule dans l'Empire Ottoman. Il raconte l'aventure du corsaire grec Conrad pour sauver la belle Medora dont il est épris, du harem de Seyd Pacha dans lequel elle est retenue.¹⁵ Le livret du ballet de 1856, conservé à la Bibliothèque nationale de France, indique

¹⁴ Jean-Pierre Pastori, *La danse. Du ballet de cour au ballet blanc*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1996, 144 p.

¹⁵ « “Le Corsaire” par l’English National Ballet », *Dansercanalhistorique* (<https://dansercanalhistorique.fr/?q=content/le-corsaire-par-l-english-national-ballet>), 27 juin 2016, consulté le 29 avril 2025.

dans la distribution les différents rôles et personnages représentés sur scène¹⁶. En plus de Médora, du corsaire et du pacha, on retrouve des personnages comme Isaac Lanquedem, maître d'un bazar, Zulméa, la sultane favorite du Pacha mais aussi des personnages secondaires comme des odalisques, des imams et des esclaves, tous interprétés par des danseurs européens portant un costume exotique satisfaisant l'envie d'ailleurs des élites européennes.



Costumes de Zulma (à gauche) et de Conrad (à droite)¹⁷

La création des ballets romantiques comme le Corsaire se fait ainsi sous l'influence d'un imaginaire colonial. Celui-ci traduit la vision qu'avaient les populations européennes des colonies et de ses ressortissants. Ils appartiennent à ce qu'Edward Said a appelé l'orientalisme.

¹⁶ Henri de Saint-Georges, Joseph Mazilier et Adolphe Adam, *Le Corsaire : ballet-pantomime en trois actes*, 1856 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62476461>), consulté le 29 avril 2025.

¹⁷ https://milleballetti.weebly.com/corsaire_petipa.html

1.1.2 : *L'Orientalisme, l'art comme reflet de la société*

En 1978, Edward Saïd publie *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* dans lequel il étudie la vision du Moyen Orient développé en occident et présente dans la littérature et les arts. Dans cet ouvrage fondateur des études postcoloniales, Saïd explique comment l'Europe s'est définie en contraste à « l'Orient », territoire à la fois proche mais étranger, où ont été mises en place des colonies. Il cherche à montrer que l'orientalisme a des répercussions politiques, notamment car il a permis de justifier la domination impériale de certains pays sur d'autres. L'orientalisme est d'abord un discours, qui encadre l'Orient et tout ce qui peut être pensé ou étudié à son propos. Ainsi, Saïd explique que toute production humaine, notamment académique, réalisée sur l'Orient par un occidental, alors que ces pays étaient des colonies, est forcément influencée par le point de vue « colonisateur » de cette personne. En effet, en parlant de ces pays, il n'oublie pas que ce sont des colonies, et a conscience, lui, d'appartenir à une puissance impériale avec des intérêts précis en Orient, notamment le fait de maintenir le système colonial.

De ce fait, les imaginaires de l'Orient, présents dans la littérature et l'art, participent à la justification des logiques impérialistes. Pour Edward Saïd, la culture est le reflet de l'orientalisme et est partie intégrante de l'impérialisme.¹⁸ Ainsi, la place importante de l'orientalisme dans les arts nous amène à réfléchir à sa place dans le ballet. Saïd dans son étude, met en avant l'importance des représentations, qui non seulement créent l'Orient pour l'Occident, mais reflètent la vision occidentale de l'Orient. Dès lors qu'on admet l'aspect représentatif du ballet, il est intéressant de l'envisager comme à la fois reflet d'un certain imaginaire colonial et véhiculeur d'un discours impérialiste. Le goût pour l'orientalisme se diffuse dans toute la société européenne : décor, mode, mobilier etc. L'égyptologie par exemple gagne en popularité suite à l'invasion de l'Egypte par Napoléon à la fin du XVIII^{ème} siècle. Les thèmes autour de la culture égyptienne deviennent une inspiration pour les arts et notamment pour le ballet. Le danseur et chorégraphe Marius Petipa crée ainsi *La Fille du Pharaon* en 1862, représentant entre autres des archéologues sur scène.¹⁹

¹⁸ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Éditions du Seuil, 1980, 448 p.

¹⁹ Hanna Järvinen, « Orientalism in Ballet », *Teatterikorkeakoulun Julkaisusarjan Verkko-Oppimateriaalit*, <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/orientalism-in-ballet/>, consulté le 29 avril 2025.

Les imaginaires coloniaux persistent de plus belle au XX^{ème} siècle. La danse moderne naît en Allemagne et aux États-Unis où des chorégraphes comme Ruth St Denis et Ted Shaw s'inspirent des thèmes orientalistes pour représenter des « drames exotiques dont l'authenticité n'est pas la vertu cardinale ». Cependant, la danse classique ne tombe pas non plus dans l'oubli. Elle continue à se développer avec les Ballets russes de Diaghilev au début du siècle mais aussi avec le développement de nouvelles compagnies néo-classique comme avec Serge Lifar, maître de ballet à l'Opéra National de Paris à partir de 1929 ou George Balanchine au New York City Ballet. De nouveaux ballets sont créés à cette époque, qui eux aussi, portent en eux l'orientalisme théorisé par Saïd. Ainsi, les chorégraphes Michel Fokine et Marius Petipa créent pour l'Opéra de Paris *Les Orientales*, une série de plusieurs danses aux thématiques orientalistes dont « Danse siamoise » performée par le célèbre Nijinsky, inspirée des danses thaïlandaises²⁰. De même, le ballet *Schéhérazade*, de 1910, également chorégraphié par Fokine est l'incarnation des thèmes orientalistes en danse classique. On retrouve la représentation d'un territoire orientale « exotique », avec des personnages considérés comme non civilisés. Alors que *les Mille et Une Nuits* rassemblent des légendes persanes, arabes ou encore égyptiennes, dans le ballet *Shéhérazade*, c'est un Orient imaginaire qui est représenté, qu'on ne peut rattacher précisément à une culture. Comme dans *Le Corsaire*, harem et odalisques font partie du décor du ballet.²¹ La dimension érotique des chorégraphies comme dans le pas de deux de *Shéhérazade* avec l'esclave doré renvoie à la vision « non civilisé » des occidentaux sur les « orientaux », mais permet également d'exprimer la sexualité dans une société encadrée par la morale et la bienséance. Du côté des États-Unis, l'orientalisme se ressent également dans la danse classique. Par exemple, *Le Chant du Rossignol* chorégraphié par Léonide Massine pour l'Opéra de Paris en 1920 mais popularisé en 1925 par George Balanchine au New York City Ballet, se déroule dans le palais de l'Empereur dans une Chine fantasmée.²²

Ainsi, ces ballets représentent de façon erronée et imaginée un Orient inconnu. Que ce soit dans les décors, les costumes et les chorégraphies, l'authenticité n'est pas l'objectif.

²⁰ Jean-Pierre Pastori, *La danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1997, 144 p.

²¹ Natalia Smirnova, « Shéhérazade », in *La compagnie des ballets russes*, Paris : CNRS Éditions, 2009, pp. 47-61 (<https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.9062>).

²² Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

Les chorégraphes fournissent des interprétations de comment les orientaux ou « Autres » dansent, et plus généralement, se comportent.²³

1.1.3 : La présence explicite du colonialisme dans le répertoire classique

Au-delà de l'esthétique orientaliste présente dans les ballets romantiques du XIX^{ème} siècle mais aussi néoclassique du XX^{ème} siècle, les récits des ballets présents dans les répertoires des grandes compagnies sont parfois explicitement des histoires s'inspirant du contexte colonial. L'exemple le plus frappant est celui d'un ballet phare de la danse classique, *Casse-Noisette*, que nous allons étudier un peu plus en détail.

Ballet iconique de Marius Petipa représenté pour la première fois au Mariinski Theater en 1892, *Casse-Noisette* est aujourd'hui présent dans le répertoire de la majorité des grandes compagnies de danse classique et est programmé de façon systématique à la période de Noël, en faisant un ballet populaire connu de tous. *Casse-Noisette* raconte l'histoire de Clara Stahlbaum, une jeune fille allemande, qui le jour du réveillon de Noël, se retrouve transportée dans un monde merveilleux appelé le Royaume des Délices. Après avoir défié le Roi des Rats et sauvé le Casse-Noisette, alors transformé en prince, Clara assiste à des festivités. A tour de rôle, des danseurs, représentant à chaque fois une sucrerie et une culture, sont présentés à Clara et au prince. Parmi les danses, deux d'entre elles nous amènent à réfléchir à l'imbrication politique de *Casse-Noisette* dans le discours colonial, à savoir la danse chinoise et la danse arabe de l'Acte II.²⁴

Ces deux danses, chorégraphiées par Lev Ivanov, l'assistant de Petipa, interrogent. En effet, la danse chinoise et la danse arabe sont toutes deux associées à des sucreries, le thé pour la danse chinoise et le café pour la danse arabe. Il s'agit d'ailleurs de la manière dont les compagnies anglophones appellent communément ces passages, où les danseurs disent danser le rôle de « Coffee » ou « Tea ». Or, ces deux produits sont à l'époque des produits

²³ Hanna Järvinen, « Orientalism in Ballet », *Teatterikorkeakoulun Julkaisusarjan Verkko-Oppimateriaalit*, <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/orientalism-in-ballet/>, consulté le 29 avril 2025.

²⁴ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

coloniaux, importés directement en Europe.²⁵ Le ballet devient ici une publicité pour ces produits et par extension, pour les bienfaits de la colonisation qui permet aux élites bourgeoises européennes, dont Clara Stahlbaum fait partie, de se délecter de ces sucreries provenant d'ailleurs.

Par ailleurs, en plus de représenter des produits coloniaux, les danses du Royaume des délices sont censées être fidèles aux danses nationales chinoises et arabes (le souci d'associer une danse à toute une région pose déjà problème). Si Petipa a voyagé en Espagne et en Russie, et peut donc avoir une idée plutôt correcte des danses pratiquées pour chorégraphier les danses espagnoles et russes, aussi présenté à Clara, sa conception de la danse chinoise et arabe ne provient que d'un imaginaire. Le danseur Phil Chan, engagé pour une meilleure représentation des personnes asiatiques dans le ballet, explique que la chorégraphie de ces danses s'est faite en copiant des poses et attitudes présentes sur des objets comme des éventails ou des assiettes. Par ailleurs, il s'intéresse à la vision qu'avait la Russie (Petipa et Ivanov étant originaires de Russie) de la Chine à l'époque de la conception de la chorégraphie. Au milieu du XIX^{ème} siècle, la Chine a perdu son pouvoir économique et militaire et se retrouve en position de faiblesse sur la scène internationale, face aux nations impérialistes. En Russie, une vraie fascination pour la culture chinoise est présente d'où le pays importe du thé, de la porcelaine, de la soie ou encore du coton. Malgré cet intérêt, la Chine y est vu comme un pays faible et secondaire et un sentiment anti migrant fort naît à la suite de l'arrivée de travailleurs chinois.²⁶ C'est baigné dans ce contexte que Petipa et Ivanov ont conçu la danse chinoise de *Casse-Noisette* dont les mouvements et les costumes sont porteurs de stéréotypes raciaux dénigrants, que nous analyserons ultérieurement.

Ainsi, le ballet *Casse-Noisette* nous permet de comprendre comment les réalités politiques et sociales de la création des ballets, à savoir une période d'expansion coloniale, ont infusé la danse classique et son répertoire.

²⁵ Hanna Järvinen , « Orientalism in Ballet », *Teatterikorkeakoulun Julkaisusarjan Verkko-Oppimateriaalit*, <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/orientalism-in-ballet/>, consulté le 29 avril 2025.

²⁶ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

1.2 : Représentation des personnes non-blanches sur scène ou la mise en spectacle de stéréotypes coloniaux

Le lien entre le ballet et l'histoire coloniale est d'autant plus visible, directement sur scène. Que ce soit dans les costumes ou la conceptualisation des personnages non-blancs, les stéréotypes raciaux font partie du paysage. Représenter les personnes non-blanches sur scène se fait, presque systématiquement, de manière caricaturale.

1.2.1 : La pratique de la black ou yellow face, encore d'actualité

« Le blackface consiste en un maquillage d'un artiste (danseur, chanteur, comédien) afin d'incarner un personnage noir stéréotypé (la couleur de peau, avec éventuellement des traits phénotypiques exagérés, des vêtements exotiques ou grotesques) »²⁷. Bien que globalement abandonnée, elle persiste pourtant dans le ballet où les discussions autour de sa suppression ne sont apparues que dans les dix dernières années. La pratique du blackface consiste pour des personnes blanches, traditionnellement des comédiens, à se grimer le visage pour jouer une personne noire. Or, il s'agit bien d'imiter tout en se moquant, en exagérant les traits des personnes noires et les stéréotypes raciaux qu'on leur attribue. Le but est de faire rire et tourner en dérision le non-blanc.

Un des cas les plus évocateurs de la blackface dans la danse classique est la représentation du Maure dans le ballet *Petrouchka*, chorégraphié par Michel Fokine pour les Ballets Russes au début du XX^{ème} siècle. Traditionnellement, le danseur, généralement blanc, se grime le visage pour danser le rôle du Maure. Des ballets au répertoire de l'Opéra de Paris comme *La Bayadère* et *Raymonda* ont eu recours à la blackface. Les artistes signataires du manifeste « De la Question Raciale à l'Opéra national de Paris » dénoncent ces techniques de maquillage destinées « à tourner en dérision, avec condescendance, les traits des individus racisés », et réclament leur abandon officiel et définitif.²⁸ En 2020, Aurélie Dupont, alors directrice de la danse, a ainsi modifié la « Danse des négrillons » de

²⁷ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

²⁸ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

La Bayadère, rebaptisant la variation et supprimant l'utilisation de la blackface²⁹. Cependant d'autres compagnies comme le Mariinsky persiste dans ces pratiques. Jean-Christophe Maillot, directeur artistique des Ballets de Monte Carlo dont une part importante du répertoire est constitué des œuvres des Ballets Russes se pose ainsi fermement contre toute modification des ballets, dont la blackface de *Petrouchka*.³⁰ L'argument qu'il donne pour justifier cet usage est la préservation de la tradition, la conservation du ballet intact, argument fréquent sur lequel nous reviendrons plus loin dans le développement.

De la même manière que pour la blackface, Phil Chan conceptualise et dénonce la yellowface qu'il définit comme : « la représentation des Asiatiques de l'Est dans les divertissements d'un point de vue occidental dominant plutôt que des représentations authentiques des cultures et des peuples de l'Asie de l'Est. La yellowface repose sur des stéréotypes ou des caricatures d'Asiatiques de l'Est et est généralement interprétée par des acteurs blancs » (traduit de l'anglais). Par exemple, il se souvient de la version de *La Belle aux Bois Dormants* de l'American Ballet Theater en 2015 qui récréait la version originale de 1890. Lors de la scène des festivités après le mariage d'Aurore, trois personnages arrivent sur scène dont un homme avec un chapeau de rizière scintillant et une moustache fu manchou. En plus de dénoncer le maquillage et les mouvements stéréotypés utilisés pour représenter des personnages asiatiques, Phil Chan remet surtout en cause l'intention mise derrière ces représentations, à savoir la caricature et la moquerie³¹.

Ainsi, dans le ballet *Shéhérazade*, bien que le maquillage et les costumes participent à une orientalisation des personnages non-blancs, c'est aussi la chorégraphie qui les différencie du reste des personnages et les rend « Autres ». Les mouvements attribués à ces personnages sont volontairement en rupture avec les normes de la danse classique : les lignes du corps sont cassées, les « en dehors » sont exagérés pour donner un effet grotesque, les doigts des personnages sont écartés etc. Par ailleurs, les personnages non-blancs sur scène

²⁹ Tessa Ashlin Nunn, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, n° 2, 2022, pp. 90-115.

³⁰ Lyndsey Winship, « Blackface and Fu Manchu Moustaches: Does Ballet Have a Race Problem? », *The Guardian*, 20 novembre 2019, <https://www.theguardian.com/stage/2019/nov/20/fu-manchu-moustaches-blackface-does-ballet-have-a-race-problem>, consulté le 29 avril 2025.

³¹ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

sont souvent de simples caricatures, sans substance ni occupations.³² Ils existent pour la caricature et n'ont pour la plupart pas de nom alors que le reste des personnages du ballet sont nommés. Par exemple dans le ballet *Petrouchka*, le personnage maure s'appelle simplement Le Maure ou The Blackmoor, en anglais.



Un danseur portant une blackface dans Petrouchka par le Birmingham Royal Ballet. (1991)³³

1.2.2 : Orientalisme et représentations de la femme

Dans *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Edward Saïd explique comment l'Europe a créé une version à la fois de l'Orient mais surtout de l'oriental.³⁴ L'Oriental est un personnage caractérisé par son silence. Il est représenté comme un objet exotique à la disposition des occidentaux, et notamment exposé à sa vue. L'Orient est muet³⁵. Ceci est particulièrement évident lorsque l'on se penche sur la vision des femmes dans les ballets

³² Hanna Järvinen, « Ballets Russes and Blackface », *Dance Research Journal*, vol. 52, n° 3, décembre 2020, p. 76-96.

³³ *Photograph: Robbie Jack/Corbis via Getty Image*

³⁴ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Éditions du Seuil, 1980, 448 p.

³⁵ H. Järvinen, « Ballets Russes and Blackface », op. cit., p. 76-96.

orientalistes comme ceux des Ballets Russes. Par exemple, le ballet *Schéhérazade* de Michel Fokine représente une sultane arabe dans des danses explicitement sexuelles, notamment le célèbre pas de deux avec l'esclave doré.³⁶ Entre ondulations, touchés sensuels et superpositions des corps, dans un décor de harem, la connotation sexuelle de la danse ne se cache pas. Le même phénomène se retrouve dans la danse arabe de *Casse-Noisette*. La danseuse Georgina Pazcoguin connue pour danser Coffee admet l'ambiguïté du rôle qui exotise la femme « orientale »³⁷. Les mouvements de la danse arabe brisent la rigidité classique pour des mouvements de contorsions, renvoyant à la sensualité. Une danse du ventre fait partie de la variation (appellation d'un solo en danse classique). George Balanchine disait grâce à la danse arabe vouloir « donner aux pères quelque chose à regarder ».³⁸ Le personnage de Coffee est ici objectifiée, présente sur scène pour satisfaire à la fois un désir masculin et la vision occidentale de ce qu'est la femme orientale. Que ce soient les costumes féminins de la danse arabe de *Casse-Noisette* ou ceux de *Shéhérazade*, ils participent à sexualiser la danseuse, relativement peu vêtue en comparaison des normes européennes à l'époque de la création de ballet. Par ailleurs, les costumes, ne recherchant pas la vérité historique, servent à exotiser le corps de la danseuse.

Cette sexualisation de l'oriental est une représentation relativement commune selon Edward Saïd, déjà présente dans les récits de voyage des pèlerins français et anglais voyageant en Asie et au Moyen Orient et offrant un récit cliché de ces régions et leurs populations. La vision romantisée des femmes orientales était ainsi très présente dans la société européenne du XIX^{ème} siècle. Saïd prend l'exemple de Flaubert dans *Salammbô*. La femme orientale sert à la rêverie des hommes européens où elle devient la projection d'une « sexualité luxuriante » et un « symbole de fécondité ». Dans les écrits de Flaubert, l'Orient est systématiquement associé à un lieu d'assouvissement de fantaisies sexuelles. C'est l'endroit où l'européen peut chercher une expérience sexuelle impossible en Europe où les règles morales mais aussi légales avec le mariage établissent un contrôle sur la sexualité³⁹.

³⁶ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

³⁷ Lyndsey Winship, « “Dance Is Not a Museum”: How Ballet Is Reimagining Problematic Classics », *The Guardian*, 9 janvier 2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/09/ballet-reimagining-classics-colonial-politics-dance-race-identity>, consulté le 29 avril 2025.

³⁸ P.Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, op. cit.

³⁹ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Éditions du Seuil, 1980, 448 p.

Sander Gilman affirme ainsi que : « la projection de la sexualité sur les races sombres était un moyen pour les Blancs de représenter leurs propres désirs tout en se dissociant d'eux »⁴⁰.

La femme orientale dans les représentations artistiques et notamment dans les ballets devient ainsi l'incarnation d'une sexualité libérée et exotisée pour le regard de l'homme blanc européen.



*Danse arabe (Café) dans Casse-Noisette, New York City Ballet, 1993*⁴¹



*Irma Nioradze et Vito Mazzeo dans Shéhérazade, Festival Teatro dell'Opera di Roma (2009)*⁴²

⁴⁰ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

⁴¹ https://youtu.be/rtvBfolk9zE?list=PLX0SuPdBLWTGxJPEX_QQ1N0qMa3zIjGR8

⁴² https://youtu.be/r7-RGjT8X6s?list=PLX0SuPdBLWTGxJPEX_QQ1N0qMa3zIjGR8

1.2.3 : Les stéréotypes moraux, quand le corps devient réceptacle d'une idéologie

Comme expliqué dans le 1.2.1, les personnages non-blancs des ballets, sont souvent sans substance, de simples caricatures destinées à faire rire, alors que les personnages blancs sont multiples dans les rôles qu'ils occupent et les personnalités qu'ils incarnent. En revanche, les non-blancs sont renvoyés à des catégories stéréotypées de type de personnalité voire à de simples comportements. Le non-occidental connu des européens est soit un personnage comique soit « un atome dans une vaste collectivité désignée dans le discours cultivé comme un type indifférencié appelé oriental »⁴³. Le danseur sino-américain Phil Chan relève ce problème. Sur scène les blancs incarnent des rôles de noblesse ou de royauté tandis que les personnages non-blancs sont systématiquement : « le coolie⁴⁴, l'esclave ou l'objet de la plaisanterie - ou même l'autre exotique (oriental) » (traduit de l'anglais)⁴⁵.

Les personnages non-blancs sont ainsi associés à la violence et la sexualité⁴⁶, c'est-à-dire à ce qui relève de la corporalité et non de la spiritualité et de l'intellectuel, par lesquelles les populations occidentales se définissent. Saïd explique que les représentations occidentales de l'arabe en font un « dégénéré hypersexué », un « traître » ou encore un « sadique »⁴⁷, c'est-à-dire des personnes immorales. Les vices interdits aux citoyens occidentaux moraux, dont la sexualité et la violence, sont dans la danse, projetés sur « l'Autre ». « L'autre », l'oriental, le non-blanc, est renvoyé à l'idée de primitivité, à un individu incapable de contrôler ses désirs et pulsions⁴⁸. Ainsi dans *Petrouchka*, le personnage du Maure est un personnage stupide, agissant comme une brute. Une scène le montre attaquant une noix de coco. Ne réussissant pas à l'ouvrir, il se prosterne devant le

⁴³ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Éditions du Seuil, 1980, 448 p.

⁴⁴ Le coolie était un asiatique s'engageant comme travailleur salarié dans une colonie, et faisant des travaux considérés comme pénibles. Le terme est aujourd'hui utilisé de manière péjorative.

⁴⁵ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

⁴⁶ Hanna Järvinen, « Ballets Russes and Blackface », *Dance Research Journal*, vol. 52, n° 3, décembre 2020, p. 76-96.

⁴⁷ E.W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., 448 p.

⁴⁸ Hanna Järvinen, « Orientalism in Ballet », *Teatterikorkeakoulun Julkaisusarjan Verkko-Oppimateriaalit*, <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/orientalism-in-ballet/>, consulté le 29 avril 2025.

fruit comme un serviteur, tournant son personnage en ridicule. C'est un personnage guidé par son instinct, sa superstition et sa violence. Fokine, le chorégraphe le décrivait comme : « La personnification de l'autosatisfaction stupide de l'extraverti, l'heureux compagnon de fortune ». Par ailleurs, la musique utilisée pour le Maure, en particulier dans le troisième tableau diffère des autres actes de *Petrouchka*. L'utilisation de vents et cymbales indique qu'il est « autre » et le portrait comme lent et animalesque⁴⁹.

La paresse est également un trait caractéristique pour représenter les non-blancs⁵⁰, les fakirs de *La Bayadère* étant représentés comme des « singes serviles »⁵¹ ou les arabes dans *Le Corsaire* comme des idiots, nonchalants, endormis, voire drogués⁵².

Ainsi, la caricature des personnages non-blancs sur scène se fait non seulement par l'usage de la blackface et yellowface, mais aussi par l'association de leur corps avec des stéréotypes raciaux essentialisants. Les personnages non-blancs et à travers eux les personnes racisées sont associées à la corporalité et à l'immoralité par les occidentaux blancs. Selon l'artiste Kader Attia, il faut décoloniser les imaginaires qui créent « un autre qui n'existe pas », un « Arabe sanguinaire fourbe, ou un Noir anthropophage et surpuissant »⁵³.

⁴⁹ Hanna Järvinen, « Ballets Russes and Blackface », *Dance Research Journal*, vol. 52, n° 3, décembre 2020, p. 76-96.

⁵⁰ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Éditions du Seuil, 1980, 448 p.

⁵¹ Lyndsey Winship, « “Dance Is Not a Museum”: How Ballet Is Reimagining Problematic Classics », *The Guardian*, 9 janvier 2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/09/ballet-reimagining-classics-colonial-politics-dance-race-identity>, consulté le 29 avril 2025.

⁵² Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

⁵³ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

1.3 : Exclure et invisibiliser les corps noirs de la scène

S'ils ne sont pas représentés de manière caricaturale, les personnages non-blancs sont rarement présents sur scène. La glorification de la couleur blanche dans le ballet, et notamment des actes blancs, font du corps blanc la norme voire la nécessité, excluant tout corps ne répondant pas à ces critères, et donc les danseurs racisés. Sur scène, le blanc est roi et les corps noirs sont invisibilisés voire exclus. Ces parties sont toutes liées au terme de blanchité, notamment théorisé par Richard Dyer. Il convient d'abord d'en donner une définition pour comprendre ultérieurement son imbrication dans le ballet. « Traduction de l'anglais « whiteness », qui désigne communément l'identité blanche, ou la position sociale dominante des Blanc.he.s . Ce terme est généralement préféré aujourd'hui à « blancheur », qui a l'inconvénient de perpétuer l'amalgame entre couleur de peau et race, et à « blanchitude », un concept calqué sur celui de « négritude », qui valorise ainsi implicitement l'identité blanche et a d'ailleurs été employé dans cette perspective par des penseurs d'extrême droite dans les années 1960 ».⁵⁴

1.3.1: Le « ballet blanc » : le mythe d'un corps de ballet homogène

Le ballet romantique du XIX^{ème} siècle, qui s'impose dans l'imaginaire comme le standard du ballet, est également désigné dans le langage courant des amateurs de ballet de « ballet blanc ». Cette vision du ballet a été forgée par des ballets comme *Giselle* ou *La Fille du Danube* où le corps de ballet et les danseurs principaux étaient tous vêtus de blanc, les danseuses portant notamment des tutus évasés immaculés. A la fin du siècle, le ballet blanc se fixe définitivement dans les imaginaires avec deux actes blancs majeurs : le tableau des Ombres de *La Bayadère* et la Danse des Cygnes du *Lac des Cygnes*⁵⁵. Par ailleurs, cette nécessité du blanc est à mettre en lien avec les racines aristocratiques de la danse classique. Le ballet est pensé, dès la création de l'école de danse en 1754, comme « le corps du roi ». Le corps du roi devant être perçu comme pur et parfait, les danseurs devaient donner une

⁵⁴ Richard Dyer, *Blanc*, trad. Jules Sandeau, Paris : Éditions Mimésis, coll. Formes filmiques, 2023, 418 p

⁵⁵ Jean-Pierre Pastori, *La danse. Du ballet de cour au ballet blanc*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1996, 144 p.

impression d'homogénéité à travers la blanchité, que ce soit par leurs costumes ou tout simplement, la couleur de leur peau⁵⁶.

L'association du ballet avec la couleur blanche et l'obsession pour un corps de ballet blanc homogène a cependant par la suite exclu toutes personnes ne correspondant pas à cet idéal. Ainsi, Benjamin Millepied, lorsqu'il devient Directeur de la danse à l'Opéra de Paris en 2014 raconte : « J'ai entendu très clairement en arrivant qu'on ne met pas une personne de couleur dans un corps de ballet parce que c'est une distraction : c'est-à-dire que, s'il y a vingt-cinq filles blanches avec une fille noire, on ne va regarder que la fille noire. Un corps de ballet, tout le monde doit être pareil ; pareil, ça veut dire que tout le monde doit être blanc ».⁵⁷ Et cette justification est loin d'être exceptionnelle ou implicite, elle est donnée à de nombreux danseurs pour expliquer leur exclusion volontaire du corps de ballet. Misty Copeland, première danseuse à l'American Ballet Theater témoigne de réflexions racistes durant sa carrière où elle a déjà entendu de la bouche d'autres membres de la compagnie : « Misty n'a pas sa place dans le corps du Lac des Cygnes à cause de la couleur de sa peau » (traduit de l'anglais)⁵⁸. Pour être accepté dans le corps de ballet, on demande ainsi aux danseurs non blancs de « se rendre blanc » pour ne pas détruire « l'unité du corps ». Par exemple, Janet Collins, ballerine dans les années 1950 s'est vu offrir une position dans le corps de ballet des Ballets de Monte Carlo, à condition qu'elle se peigne le visage. De même, la danseuse Stéphanie Powell, une danseuse afro-américaine à la peau claire, aussi catégorisée de « light-skinned » s'est vu demander par l'Oakland Ballet pour lequel elle dansait dans les années 1990, de se poudrer le visage afin de pouvoir danser le premier rôle dans *Les Sylphides*. Ainsi, même en ayant obtenu le premier rôle, on attendait d'elle qu'elle se fasse passer pour blanche⁵⁹. Au-delà de maintenir un corps de ballet blanc homogène pour l'esthétique, c'est également l'argument de la tradition qui revient pour justifier l'exclusion des corps non blancs. Pierre Lacotte, ancien maître de ballet à l'Opéra de Paris avait en 1981

⁵⁶ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

⁵⁷ Mélissa Bounoua, « À quoi servait Benjamin Millepied à l'Opéra de Paris? », *Slate.fr*, 23 décembre 2015, <https://www.slate.fr/story/111835/millepied-opera-documentaire>, consulté le 29 avril 2025.

⁵⁸ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

⁵⁹ McCarthy-Brown, *ibid.*, pp. 385-408.

monté le ballet *La Sylphide* pour le Boston Ballet. Il avait refusé d'y intégrer le seul danseur noir de la compagnie, Augustus Van Heerdan car sa présence sur scène serait selon lui infidèle à la version originale du ballet, à savoir celle du XIX^{ème} siècle⁶⁰.

Cette volonté obsessionnelle d'avoir un corps de ballet entièrement blanc n'est pas sans lien avec le concept de blanchité et ses implications. L'utilisation même de la couleur blanche utilisée pour définir le groupe de « blancs » est à analyser. Factuellement, personne n'est blanc. Les personnes blanches ont un teint de peau entre le beige et le rose, avec de nombreuses variations. De même, la couleur des cheveux des personnes appartenant au groupe « blanc » cassent avec la présumée homogénéité du groupe. L'utilisation du terme blanc est bien politique. Ce terme renforce le binarisme racial où la couleur blanche serait opposée à la couleur noire. Par ailleurs, les connotations associées à la couleur blanche sont positives. Kenneth Gergen dans « The Significance of Skin Color in Human Relations » déclare que le blanc est associé « au triomphe, à la lumière, à l'innocence, à la joie, au pouvoir divin, à la pureté, à la régénération, au bonheur, à la gaieté, à la paix, à la chasteté, à la vérité, à la modestie, à la féminité et à la délicatesse ». Ainsi, se décrire comme blanc permet au groupe de renforcer sa position dominante car cette couleur a une connotation positive, mais aussi d'exclure tous ceux n'y correspondant pas⁶¹.

Ceci peut être mis en parallèle avec la représentation caricaturée des personnes racisées sur scène. Comme l'explique Phil Chan : « Dans ce contexte, la caricature met en avant la culture dominante européenne ou, dans le cas du ballet, la culture blanche/la blanchité. Elle dit qui appartient et qui n'appartient pas. Les personnages ont leur place, les caricatures n'en ont pas. »⁶² L'exclusion des personnes racisées de la scène et du corps de ballet se fait ainsi à la fois par l'impossibilité pour eux de rejoindre le corps de ballet sous peine de nuire à l'aspiration d'une homogénéité blanche, mais aussi par la caricature des non-blancs sur scène, les différenciant des blancs en les maintenant dans la catégorie « autres ».

⁶⁰ Tessa Ashlin Nunn, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, n° 2, 2022, pp. 90-115.

⁶¹ Richard Dyer, *Blanc*, trad. Jules Sandeau, Paris : Éditions Mimésis, coll. Formes filmiques, 2023, 418 p

⁶² Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.



*Les ombres, La Bayadère par le Mariinsky Theatre, 1900*⁶³



*Les ombres, La Bayadère par le Bolshoi Theater, 2014*⁶⁴

1.3.2 : La grâce ou la survalorisation d'un corps blanc féminin

Si le ballet blanc s'impose à l'époque romantique, c'est aussi l'âge d'or de la ballerine qui en devient la figure représentative. Avec le ballet romantique, les danseuses adoptent une jupe en mousseline blanche qui deviendra plus tard le tutu plat que nous connaissons. La ballerine devient une figure incarnant la légèreté, le flou et l'évanescence,

⁶³<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f5/La-bayadere-kingdom-of-the-shades-1900.jpg/750px-La-bayadere-kingdom-of-the-shades-1900.jpg>

⁶⁴<https://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/12/Natalia-Somova-Sergei-Polunin-La-Bayadere-105.jpg>

à l'image des rôles de fées, sylphides ou willis qu'elle joue sur scène⁶⁵. De plus, la ballerine devient également une figure incarnant la grâce, directement liée à la blanchité. Richard Dyer lie en effet la danseuse classique à la blanchité : « La lumière douce et vive des lampes à gaz était captée et tamisée par les multiples couches bouffantes du tutu, introduit au milieu du XIX^{ème} siècle. Ajoutée aux histoires de fées, et à l'usage des pointes (qui donnait l'impression que les ballerines dansaient sur la pointe des pieds et donc en apesanteur), cette esthétique du ballet romantique construisait une féminité blanche, translucide, incorporelle. » Selon Dyer, la blanchité entretient un rapport complexe avec le corps. En effet, le corps blanc est lié à l'idée d'incarnation ce qui implique quelque chose qui est dans le corps, mais pour autant non corporel⁶⁶. Dans la danse, le concept de grâce est l'exemple parfait de l'incarnation de la blanchité. La grâce semble innée au corps blanc. Sur la scène, la danseuse doit à la fois réaliser des mouvements complexes, résultat d'année de travail et preuve d'un athlétisme aguerri, tout en offrant une vision de douceur, de délicatesse, voire de créature fragile⁶⁷. Ainsi, la grâce est à la fois résultat du corps féminin et de sa manière de se mouvoir⁶⁸, mais également de la non-corporalité du corps blanc féminin et des valeurs lui étant associé. Dyer parle ainsi de l'éclat particulier des femmes blanches. Depuis la Renaissance, une imagerie verbale et visuelle de l'ange est attribuée aux femmes, qui sont idéalisées. La blanchité de la femme blanche a entraîné l'attribution de l'imaginaire autour de la couleur, en tant que qualité naturelle de la femme blanche, à savoir : la beauté, la vertu, la chasteté, la propreté, la pureté, la transcendance et l'innocence. Ainsi, « la femme blanche angélique était à la fois le symbole de la vertu blanche et la représentation ultime de l'idée selon laquelle l'exceptionnalité des Blanc.he.s en tant que race résidait dans leurs qualités non-physiques, spirituelles, voire célestes. »⁶⁹

La supériorité morale et esthétique de la femme blanche se retranscrit dans la danseuse classique et les rôles qu'elle joue, notamment dans le ballet romantique. Ainsi, les

⁶⁵ Jean-Pierre Pastori, *La danse. Du ballet de cour au ballet blanc*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1996, 144 p.

⁶⁶ Richard Dyer, *Blanc*, trad. Jules Sandeau, Paris : Éditions Mimésis, coll. Formes filmiques, 2023, 418 p.

⁶⁷ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

⁶⁸ Tessa Ashlin Nunn, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, n° 2, 2022, pp. 90-115.

⁶⁹ R.Dyer, *Blanc*, op. cit., 418 p.

rôles de la ballerine correspondent aux rôles et attitudes qui ont traditionnellement été associés à la femme blanche, à savoir, la fragilité, la soumission, la modestie et la discrétion. Les histoires relatées dans les ballets sont dépendantes de « l’ultra-féminité » de la danseuse blanche face à un regard d’homme masculin la désirant⁷⁰.

Ainsi, l’image de la danseuse classique et des qualités qu’elle doit posséder ne semble pouvoir être incarnée que par des femmes blanches. Dans les imaginaires collectifs, la ballerine est en effet associée à la femme blanche, dans un tutu blanc, mais plus encore, à son corps. Interviewée sur ce qu’elle associe à l’esthétique du corps des danseurs de ballet, la danseuse Jawole Willa Jo Zollar répond qu’elle pense à un corps : « blanc. Celui de Balanchine, avec des fesses plates et pas de seins »⁷¹. En effet, en plus de la couleur de peau, c’est un idéal de corps, associé au corps féminin blanc qui est vu comme « un corps de danseuse ». George Balanchine par exemple, développe une école aux États-Unis avec la School of American Ballet, où il enseigne un nouveau style. La danse qu’il enseigne est vive, rapide, musicale et elle défie la gravité. Ce nouveau style s’accompagne d’une redéfinition de la silhouette de la ballerine qui doit avoir certains attributs : « jambes étirées, bras fins, tête menue articulée sur un long cou. »⁷² Aujourd’hui, la silhouette Balanchine est encore en vigueur, notamment au New York City Ballet, mais globalement, chaque compagnie a une idée de quel corps incarne la parfaite danseuse, et ce corps est traditionnellement, un corps blanc.

1.3.3: La neutralité du blanc face au manque d’universalité du non-blanc.

Achille Mbembe parle du Blanc comme d’« une fantaisie de l’imagination européenne que l’Occident s’est efforcé de naturaliser et d’universaliser ». Cette universalisation passe par le fait que le blanc soit vu comme une couleur incarnant la neutralité. Le blanc comme teinte n’est pas considéré comme une couleur, même si on la traite comme tel en pratique. Les blancs se voient comme non marqués et non spécifiques,

⁷⁰ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

⁷¹ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

⁷² Jean-Pierre Pastori, *La danse. Des Ballets russes à l’avant-garde*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1997, 144 p.

ce qui leur permettrait d'incarner la neutralité, voire l'humanité.⁷³ Se désigner comme blanc est aussi une manière d'assouvir sa domination en tant que seul groupe « neutre », représentatif de l'humain en général. Au contraire, le corps non blanc n'est pas vu comme neutre, notamment en danse. Le danseur afro américain Zane Booker, qui a dansé au Nederlands Dans Theater, raconte que le chorégraphe tchèque Jiri Kylian l'avait explicitement choisi pour danser *Sarabande* pour des raisons esthétiques, car il était noir. Ici, la couleur de peau noire est vue comme un costume⁷⁴.

Donc, par son corps, la personne blanche est à la fois perçue comme blanche, mais cette même couleur est invisibilisée car son corps peut tout incarner. La couleur blanche, et donc le blanc à travers elle, est sacralisée, vue comme meilleure et plus belle. Dyer prend l'exemple du *Traité des couleurs* de Goethe où il dit que les Blancs sont « plus beaux » car « ils n'ont pas de couleur particulière ». De même, Charles Locke Eastlake qui en fait une traduction en 1840 écrit qu'il « serait plus prudent de dire que la peau blanche est plus belle que la noire parce qu'elle peut mieux exprimer la vie et l'émotion ». Cette idée rejoint ce qu'exprime Richard Dyer : « Les Blancs doivent être visuellement identifiables comme blancs, mais la blanchité comme race réside dans des propriétés invisibles et la blanchité comme pouvoir est maintenue en restant invisible. Être perçu comme blanc revient à voir sa corporéité prise en compte, mais la véritable blanchité ne relève pas du corporel ». Ceci explique pourquoi le bronzage, à laquelle les populations blanches vouent un culte, n'enlève pas la blanchité. Le Blanc bronzé garde sa position sociale dominante et le prestige d'être blanc. Le blanc a le droit d'être multiple⁷⁵.

Au contraire, le non-blanc est catégorisé, caricaturé. Les artistes racisées sont souvent critiqués de « pas universel »⁷⁶. Un corps non-blanc serait immédiatement vu comme « un corps d'exception », qui exprime « un choix, un symbole, voire un acte politique »⁷⁷. L'écueil du « type casting », courant dans les compagnies, provient de ce même

⁷³ Richard Dyer, *Blanc*, trad. Jules Sandeau, Paris : Éditions Mimésis, coll. Formes filmiques, 2023, 418 p.

⁷⁴ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

⁷⁵ R.Dyer, *Blanc*, *op. cit.*, 418 p.

⁷⁶ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

⁷⁷ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

phénomène. On attribue par principe un personnage non blanc à un danseur non blanc. Or, cela vient à renforcer l'idée que le danseur non blanc n'est pas choisi pour certains rôles car il n'est pas blanc, et à l'inverse systématiquement casté pour certains rôles, pour la même raison. Par exemple, on va refuser à un danseur noir d'être le prince Albrecht dans *Giselle*, héros romantique par excellence, et on va par contre systématiquement le choisir pour des rôles comme Le Maure dans *Petrouchka*, comme cela avait été le cas pour Shevelle Dynotte, danseur à l'English National Ballet en 2009⁷⁸. Dans ces deux cas, la couleur de peau est déterminante dans l'attribution d'un rôle et passe au-dessus d'autres critères, comme la capacité technique à danser le rôle. Par exemple, la danseuse afro américaine Karen Brown se rappelle d'un épisode à l'Oakland Ballet où le directeur artistique et chorégraphe Ronn Guidi avait choisi, pour interpréter le rôle de la servante dans *Casse-Noisette*, une danseuse noire, sans même avoir vu les danseurs danser au préalable⁷⁹. Le danseur blanc étant ainsi vu comme universel, il peut obtenir tous les rôles, alors que le danseur non-blanc, fait face à des préjugés l'emprisonnant dans des rôles caricaturés et l'empêchant d'accéder à une multiplicité de rôles davantage valorisés.

Ainsi, la première étape permettant de résoudre la tension entre le ballet et son passé est d'admettre l'influence que la colonisation a et a toujours sur le monde du ballet et ses dynamiques, rejoignant le concept de « global coloniality » de Maldonado Torres expliqué dans l'introduction. Au regard d'une persistance des logiques coloniales dans le ballet qui exclut les danseurs non-blancs, ses nouveaux acteurs tentent de trouver leur place dans un univers auxquels ils appartiennent mais qui pourtant les rejette, faisant preuve d'un conservatisme face à un art qui doit rester « pur » et fidèle à la tradition, c'est-à-dire, blanc.

⁷⁸ Hanna Järvinen, « Ballets Russes and Blackface », *Dance Research Journal*, vol. 52, n° 3, décembre 2020, p. 76-96.

⁷⁹ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

Chapitre II : Un passé colonial inconciliable avec les nouveaux acteurs du ballet et luttes contemporaines ?



Le danseur étoile Guillaume Diop dans Giselle pour l'Opéra de Paris⁸⁰

Les nouveaux acteurs du ballet entretiennent une relation conflictuelle avec celui-ci. S'ils font partie du monde de la danse classique et intègrent des compagnies à la renommée mondiale, ils doivent lutter de l'école à la professionnalisation pour y être pleinement acceptés. Alors qu'ils tentent de mettre sur le devant de la scène les questions de diversité, militant pour un ballet inclusif, sujet jusqu'à lors non abordé, surtout en Europe, ils font face à un conservatisme qui rejette leur présence et la nécessité d'agir en faveur de la diversité, sous la justification de la préservation de la tradition.

⁸⁰<https://static.actu.fr/uploads/2023/03/giselle-d-apres-jean-coralli-et-jules-perrot-guillaume-diop-albrecht-studioal-2.jpg>

2.1 : Le conservatisme du monde du ballet face aux enjeux décoloniaux, une particularité européenne ?

De nouveaux enjeux, liés à la diversité, imprègnent le monde du ballet, comme en témoigne le manifeste “De la Question raciale à l’Opéra National de Paris”. Une tension apparaît entre le monde du ballet et ses dynamiques, influencée par son passé et notamment son lien avec la colonialité, face à de nouveaux acteurs progressistes. La question des études postcoloniales en Europe, et notamment en France, semble avoir pris du retard sur les pays anglophones. Un certain conservatisme face aux questions de diversité persiste et rend difficile le fait de les aborder au sein des compagnies de ballet.

2.1.1 : La peur de la « théorie décoloniale », un refus académique en France

Si les études postcoloniales sont reconnues outre-Atlantique, cette discipline peine à s’imposer en France. Et pour cause, un rejet d’une partie de l’académisme français qui y voit une attaque à l’universalisme républicain. Les historiens Nicolas Bancel et Pascal Blanchard reviennent notamment sur un « colloque » organisé par l’Observatoire du décolonialisme dans lequel ils dénoncent l’instrumentalisation de la notion de « décolonialisme » et la réduction grotesque des études postcoloniales à un projet « islamo-gauchiste » de destruction de l’Occident, selon les dires de l’Observatoire. Les participants et adhérents aux idées de l’Observatoire véhiculent des idées politiques d’extrême droite selon lesquelles par exemple, notre société serait en proie à l’invasion de « théories étrangères » dont le « wokisme », « la cancel culture » et l’intersectionnalité, tous amalgamés sous le terme de « pensée » décoloniale, qui mènerait à « un racisme anti-blanc ». Pierre André Taguieff se fait le porte-parole de ses idées. Ce « nouveau pape des réactionnaires, [...] protecteur de la pureté du passé, du présent et du futur » qui promeut dans la presse de droite un message « anti-colonial », participe à la diffusion d’une peur face à la supposée invasion des théories décoloniales dans le milieu académique, scientifique et culturel. Or comme le montre Albin Wagner, sur Cairn, (principal portail des revues scientifiques francophones en sciences sociales) le mot-clé « décolonial » est signalé dans 0,42 % des publications, preuve de la fabulation d’une supposée invasion de la « théorie décoloniale »⁸¹.

⁸¹ Nicolas Bancel et Pascal Blanchard, « La “théorie décoloniale” ou l’invention d’un ennemi commun », Politis, 21 janvier 2022

Cette aversion aux études postcoloniales ou à l'idée même de réfléchir la société en prenant en compte son héritage colonial n'est pas général, à l'image de Bancel et Blanchard qui considèrent que faire des recherches dans une perspective « postcoloniale » est tout à fait légitime et qu'on ne peut passer quatre siècles de colonisation sous le tapis, comme si ça n'avait pas profondément influencé la France d'aujourd'hui. Pourtant, cette peur pénètre tous les milieux, et notamment celui de l'art. Lucille Toth parle d'un « contexte tendu et médiatisé autour de la question de la décolonisation des arts et de la pensée »⁸² en France. Le collectif *Décoloniser les arts*, porté notamment par Françoise Vergès, a par exemple été dénoncé par Taguieff, qui appelle les responsables d'institutions culturelles « au ressaisissement »⁸³. Selon le même collectif, « les dominants n'ont nulle envie d'abandonner leur mainmise sur l'art, de même qu'un certain nombre de comportements aristocratiques qu'ils manifestent dans leur conception de l'art et de la culture ». Face à la volonté de penser les questions raciales et discriminatoires de l'art, en partie construite par la colonisation, les forces conservatrices et réactionnaires s'opposent sous le prétexte de protéger des « valeurs » dont celle d'un universalisme français⁸⁴. Pour le ballet, ce sont les valeurs d'excellence et de tradition qui seraient menacées par la « théorie décoloniale ».

Ainsi, un article de Valeurs Actuelles réagit à la publication du manifeste « De la Question raciale à l'Opéra de Paris »⁸⁵ en 2020 et à la décision d'Alexander Neef, directeur de l'Opéra de Paris, de favoriser la diversité au sein de l'institution. Ceci est perçu comme une menace, menant à la disparition de certains ballets du répertoire et plus largement, de la « tradition ». L'article parle d'« un processus qui pourrait signifier la fin de certaines œuvres parmi les plus iconiques du ballet » et relate une inquiétude : « Certains classiques du ballet feront-ils les frais de Black Lives Matter ? ». L'internaute « alain2 » commente le 29 janvier 2020 : « la plaisanterie a assez duré. des œuvres irremplaçables vont disparaître pour faire plaisir à certains illuminés. la France doit protéger sa culture, car les remplaçants n'ont rien

⁸² Lucille Toth, « De la house au ballet : décolonisation de la danse en France », *Tangence*, nos 125–126, avril 2021, p. 231-241.

⁸³ « Le “décolonialisme”, une stratégie hégémonique : l'appel de 80 intellectuels », *Le Point.fr*, n° 201811, novembre 2018, https://nouveau-europresse-com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/Link/TourcoingT_1/news·20181128·POR·17632538lpw.

⁸⁴ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

⁸⁵ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

à proposer. de plus ils ont déjà des lieux dédiés à leurs rencontres »⁸⁶. La prise de position est très claire : les questions sur la diversité auraient la visée de faire disparaître certaines œuvres du répertoire, seraient une attaque directe à la culture et seraient envahies par des « remplaçants » (les artistes racisés auteurs du manifeste) dont la présence à l'Opéra serait illégitime. Loin de seulement faire parler la presse ou les communautés internet, certains académiques comme Isabelle Barbéris partage ces positions. Elle met ainsi en garde contre « un académisme anticulturel décomplexé, qui transforme l'art - patrimoine et création - en ingénierie sociale » et des institutions « pénétrées par des militants qui font passer au forceps leur propagande inclusiviste ». Ceci mènerait, selon elle, à la dégradation de la formation des futurs danseurs de l'Opéra et à l'appauvrissement du répertoire⁸⁷. Ici, Barbéris associe l'inclusion de danseurs racisés et la réflexion autour des discriminations raciales à l'Opéra, avec une perte de prestige et une évaporation du patrimoine, dont le responsable serait « la cancel culture ». Or, le danseur étoile Germain Louvet, signataire du manifeste, rappelle : « Il n'y a pas de cancel culture, il n'y a que des esprits conservateurs qui tendent à figer ce que c'est qu'un danseur et figer ce que c'est qu'un ballet. »⁸⁸

2.1.2 : Les questions raciales, un tabou persistant dans les grandes maisons de danse.

Ainsi, si les questions raciales et de diversité dans le monde de la danse ont peu été abordées en France ou ailleurs en Europe, c'est notamment parce qu'elles sont considérées comme nuisant à une conservation du patrimoine chorégraphique et à la maîtrise tradition régnant au sein des institutions. Jean Christophe Maillot, des Ballets de Monte Carlo refuse par exemple toutes modifications du répertoire des Ballets Russes, y compris la présence de

⁸⁶ 6medias2, « À l'Opéra de Paris, des œuvres classiques comme "Le Lac des Cygnes" ou "Casse-Noisette" vont disparaître pour faire de la place aux "minorités" », *Valeurs actuelles*, 27 décembre 2020, <https://www.valeursactuelles.com/societe/a-lopera-de-paris-des-oeuvres-classiques-comme-le-lac-des-cygnes-ou-casse-noisette-vont-disparaitre-pour-faire-de-la-place-aux-minorites>, consulté le 29 avril 2025.

⁸⁷ Isabelle Barbéris, « L'Opéra de Paris formaté par l'idéologie décolonialiste? », *Le Figaro*, 29 décembre 2020, <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/isabelle-barberis-l-opera-de-paris-formate-par-l-ideologie-decolonialiste-20201229>, consulté le 29 avril 2025.

⁸⁸ Tessa Ashlin Nunn, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, n° 2, 2022, pp. 90-115.

danseurs noirs dans le corps de ballet, traditionnellement blanc⁸⁹. Mais les questions de diversités sont également peu abordées parce qu'elles constituent bien souvent un tabou.

Dans le documentaire Arte *Être Noir à l'Opéra*, nous pouvons assister à une réunion au sein des équipes de l'Opéra dont Elisabeth Platel, directrice de l'école de danse et Alexander Neef, directeur de l'Opéra de Paris, sur les thématiques de diversité et d'inclusion des danseurs racisés au sein de la compagnie et de l'école. Ils conviennent de l'existence d'un problème au sein du monde du ballet pour évoquer les questions de diversité et que leur prise en compte doit se faire dans un processus d'apprentissage⁹⁰. Ils semblent eux-mêmes mal à l'aise pour évoquer la diversité, mais ceci est peut-être seulement dû à la présence des caméras. Pourtant, les auteurs du manifeste cherchent bien à « faire face, sans complexes et sans malaise, à une question souvent laissée de côté car considérée comme trop polémique ou gênante » ; afin de « faire sortir la question raciale du silence qui l'entoure au sein de l'Opéra de Paris. »⁹¹.

Plus que le tabou, c'est la crainte des répercussions qui fait de la diversité un non-sujet au sein des compagnies de danse comme l'Opéra national de Paris. Car prôner la diversité au sein de la danse classique revient à bousculer le statu quo. Le milieu culturel est en effet le vecteur d'une hiérarchisation marquée par l'absence des artistes non-blancs, et même dans le personnel, des jobs subalternes occupés par les mêmes personnes. L'ordre des choses est visible : les blancs occupent la scène, les autres sont, au mieux, dans les coulisses⁹². Lucille Toth rebondit ainsi sur une interview d'Isabelle Barbéris où celle-ci s'indigne de l'inclusion de danseurs racisés à l'opéra : « Pour promouvoir les danseurs, quelle que soit leur « couleur », il faudrait commencer par ne pas amoindrir la vision de leur art, ni rabougir le prestige de l'institution qui les forme et les accueille. « Comme elle le relève, l'emploi du mot « accueil » est révélateur, « la présence d'un danseur ou d'une

⁸⁹ Lyndsey Winship, « Blackface and Fu Manchu Moustaches: Does Ballet Have a Race Problem? », *The Guardian*, 20 novembre 2019, <https://www.theguardian.com/stage/2019/nov/20/fu-manchu-moustaches-blackface-does-ballet-have-a-race-problem>, consulté le 29 avril 2025.

⁹⁰ *Être noir à l'Opéra*, documentaire réalisé par [réalisateur non précisé], ARTE, 2023, 58 min, <https://www.arte.tv/fr/videos/114226-000-A/etre-noir-a-l-opera/>, consulté le 29 avril 2025.

⁹¹ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

⁹² Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

danseuse non-blanc·he ne va pas de soi sur le plateau de l'institution tricentenaire »⁹³. Si la question de diversité n'est pas abordée, alors le statu quo persiste, malgré la volonté de Barbéris que « les choses se fassent naturellement »⁹⁴. S'il n'y a pas de diversité et qu'il faut la promouvoir, c'est justement à cause des barrières institutionnelles auxquelles font face les danseurs de couleurs, qui sont exclus et discriminés. Même quand des tentatives pour promouvoir la diversité se font entendre, elles peuvent être anéanties. Benjamin Millepied a ainsi subi une très forte résistance institutionnelle suite à sa prise de position en tant que directeur de la danse en 2014 et sa volonté de dépoussiérer le ballet, qui l'a mené deux ans plus tard, à démissionner⁹⁵.

Cependant, même si les questions de diversité sont reportées comme tabou, le manifeste semble avoir atteint son objectif. Depuis, l'Opéra de Paris s'est exprimé publiquement sur la diversité, notamment par un engagement via une charte. Au contraire, dans le reste des compagnies européennes, la diversité est peu abordée, du moins publiquement. Pour la majorité des compagnies européennes, aucune donnée n'a été trouvée sur les questions de diversité, qui laissent entendre que celles-ci restent un non-sujet. (Annexe 1)

2.1.3 : Retards européens, des modèles alternatifs chez les compagnies anglophones

Alors qu'en Europe et en France, aborder les discriminations raciales est souvent délicat, les compagnies anglophones parlent plus facilement des questions raciales et s'engagent activement pour le changement, à l'image par exemple de Ballet West, du Birmingham Ballet, du Scottish Ballet ou du Australian Ballet qui se sont tous officiellement engagés à bannir l'usage de yellowface auprès de l'organisme yellowface.org créée par Phil Chan⁹⁶. Ainsi, quand Benjamin Millepied arrive à l'Opéra de Paris, les préoccupations

⁹³ Lucille Toth, « De la house au ballet : décolonisation de la danse en France », *Tangence*, nos 125–126, avril 2021, p. 231-241.

⁹⁴ Isabelle Barbéris, « L'Opéra de Paris formaté par l'idéologie décolonialiste? », *Le Figaro*, 29 décembre 2020, <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/isabelle-barberis-l-opera-de-paris-formate-par-l-ideologie-decolonialiste-20201229>, consulté le 29 avril 2025.

⁹⁵ L.Toth, « De la house au ballet : décolonisation de la danse en France » *op.cit.*, p. 231-241.

⁹⁶ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

autour de la nécessité d'une diversité au sein des équipes et surtout de la compagnie, relève d'un non-pensé. « Quand on arrive des États-Unis et qu'on entend ça, ça fait peur. Je vais commencer à dire que c'est un problème. C'est une énorme connerie de dire ça. Il faut que je casse cette idée qui est raciste. Si nous, avec l'art, on ne peut pas être un exemple pour notre société, alors où va-t-on ? »⁹⁷. Ainsi, la mise sur le côté des sujets liés à la diversité et l'inclusion des danseurs non-blancs étonne Millepied qui vient des États-Unis où les questions raciales en danse classique ont été pensées bien plus tôt.

En effet, dès les années 1930 aux États-Unis, des danseurs américains font leurs premiers pas dans l'univers de la danse classique. Des premières figures afro-américaines du ballet apparaissent comme Janet Collins, « Principal Dancer » (équivalent d'Étoile en France, le plus haut grade de la compagnie), au Metropolitan Opera de New York ou Lauren Anderson, « principal dancer » à partir de 1990 au Houston Ballet⁹⁸. Des premières compagnies exclusivement réservées aux afro-américains voient le jour comme Ballet Nègre de Katherine Dunham en 1930, American Negro Ballet en 1937, the First Negro Classic Ballet en 1947 ou encore, entre autres, Capitol Ballet Company en 1961. Ces compagnies avaient pour but d'autoriser les corps noirs à prendre possession de la technique classique. Cependant, dû au manque de soutien populaire et financier⁹⁹, aucune ne fut de longue durée avant la compagnie Dance Theater Harlem (DTH) en activité de 1969 à 2004. Arthur Mitchell, danseur afro-américain réputé, ayant notamment dansé sous Balanchine décide de fonder le DTH avec Karel Shook, en réponse à l'assassinat de Martin Luther King Jr. Il veut alors combler le manque d'opportunités dans le ballet pour les danseurs afro américains en leur proposant à la fois des possibilités pour s'entraîner mais aussi pour se produire sur scène¹⁰⁰. Étant lui-même une figure de réussite, il voulait changer la perception des danseurs afro-américains, en montrant qu'ils étaient capables de danser du ballet. C'est bien

⁹⁷ Mélissa Bounoua, « À quoi servait Benjamin Millepied à l'Opéra de Paris? », *Slate.fr*, 23 décembre 2015, <https://www.slate.fr/story/111835/millepied-opera-documentaire>, consulté le 29 avril 2025.

⁹⁸ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

⁹⁹ Sandie Mae Bourne, *Black British Ballet: Race, Representation and Aesthetics*, thèse de doctorat, University of Roehampton, 2017.

¹⁰⁰ McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *op.cit.*, pp. 385-408.

l'acceptance dans un monde élitiste blanc du ballet américain qui était cherché par Mitchell. Il disait notamment : « Nous devons prouver qu'une école de ballet noire et une compagnie de ballet noire sont au même niveau que les meilleures écoles et compagnies, partout dans le monde » (traduit de l'anglais)¹⁰¹. Très vite, la DTH devient pionnière dans la représentation des afroaméricains dans la danse classique et offre de réelles opportunités aux danseurs non-blancs. Mitchell travaille avec de nombreux chorégraphes afro américains comme Louis Johnson, Tally Beaty, Geoffrey Holder, Garth Fagan ou encore Alvin Ailey¹⁰². Ce dernier crée également sa propre compagnie, mêlant classique et autres styles de danse, la Alvin Ailey American Dance Theater, toujours en activité aujourd'hui. Ailey envisageait sa compagnie comme « une compagnie d'artiste, la couleur devant être un facteur insignifiant dans le monde de la danse ». Sur le modèle de la DTH, Cassa Pancho crée en 2001 en Angleterre, Ballet Black, la seule compagnie de ballet noire et asiatique au Royaume-Uni. Ayant écrit sa thèse sur le manque de femme noire dans le ballet anglais, elle veut avec Ballet Black créer des opportunités pour les danseurs de ballet noirs et asiatiques¹⁰³.

Si ces compagnies sont modèles à la fois pour la représentation qu'elles engendrent mais aussi pour les opportunités qu'elles proposent pour les danseurs racisés, elles s'intègrent tout de même dans des dynamiques de valorisation de la blanchité, présentes dans le ballet. Ainsi, le colorisme marque notamment la DTH. Margaret Hunter en donne cette définition : « Ce système de division - le colorisme - est un sous-produit du racisme. Dans les sociétés qui pratiquent la discrimination raciale, la couleur de la peau est la marque de la différence ; ceux qui ressemblent au groupe dominant bénéficient de plus de privilèges que ceux qui ressemblent au groupe opprimé. Ainsi, dans le cas des Afro-Américains, les Noirs à la peau claire étaient (et sont encore souvent) privilégiés par rapport aux Noirs à la peau foncée » (traduit de l'anglais). Ceci s'exprime dans des compagnies comme la DTH par une préférence pour les danseuses dites « light-skinned » (afro américaines à la peau claire), à

¹⁰¹ Sandie Mae Bourne, *Black British Ballet: Race, Representation and Aesthetics*, thèse de doctorat, University of Roehampton, 2017.

¹⁰² Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

¹⁰³ S.M. Bourne, *Black British Ballet: Race, Representation and Aesthetics*, *op.cit.*

qui était offert davantage de rôles et d'opportunités¹⁰⁴. Leur privilège leur vient du fait qu'elles s'approchent au plus près de la blanchité et des standards de beauté occidentaux¹⁰⁵.

En dehors de la DTH, la Alvin Ailey Company, et Ballet Black, toutes fondées spécifiquement pour permettre à des danseurs non blancs d'obtenir des opportunités, les compagnies anglophones et notamment américaines restent pionnières dans leur engagement pour la diversité. Un écart est perceptible avec les compagnies européennes. Par exemple, toutes les compagnies anglophones étudiées ont pris positionnement publiquement pour la diversité par des communiqués, discours etc., 90% d'entre elles disposent sur leur site internet d'une page dédiée à la diversité et à l'inclusion et 50% ont engagé une personne ayant pour mission de veiller à la diversité au sein de la compagnie et à la lutte contre les discriminations. (Annexe 2). En parallèle, sur les dix compagnies étudiées, seules trois d'entre elles ont pris la parole publiquement en faveur des questions de diversité, deux possèdent une page internet sur la diversité et l'inclusion et ont engagé un employé chargé des missions de diversité. (Annexe 1).

¹⁰⁴ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

¹⁰⁵ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

2.2 : Une génération de danseurs à la recherche de leur place dans les grandes institutions de danse

Bien que le monde de la danse classique soit dominé depuis sa création par des danseurs blancs, certains danseurs racisés parviennent à intégrer des compagnies de danse réputées voire à accéder au sommet de la hiérarchie. Mais dans un univers élitiste qui, comme nous l'avons démontré, est marqué par la blanchité, le parcours du danseur racisé ne se fait pas sans obstacle. Que ce soit au sein de la famille ou de l'école, les dissuasions et modes d'exclusions des danseurs racisés sont nombreux, et même lorsqu'ils intègrent des compagnies, des micro-agressions rendent leur vie professionnelle pénible, en plus de faire face à un plafond de verre rendant difficile l'accès aux postes les plus prestigieux.

2.2.1 : Barrière à l'entrée, une autocensure du danseur et de sa famille face à un monde étranger perçu comme élitiste et excluant

Le film *Neneh Superstar* de Ramzi Ben Sliman, sorti en 2022, suit l'histoire d'une jeune danseuse noire de quartier populaire, Neneh, qui réussit à intégrer l'école du ballet de l'Opéra de Paris. Le film montre les difficultés auxquelles fait face Neneh au sein de l'école où elle bouscule l'idée de ce que doit être une danseuse classique, c'est-à-dire blanche. Mais le film montre aussi la difficulté de la famille à imaginer leur fille s'intégrer à l'Opéra. Si le père de Neneh la soutient, sa mère est plus réticente, ne comprenant pas pourquoi Neneh ne préfère pas pratiquer le judo comme elle et son entourage à l'adolescence. De même, les amies de Neneh qualifient l'école de l'Opéra de Paris d'« école de princesse » où « sa tête [n'irait] pas »¹⁰⁶. La chanteuse lyrique Daïa Durimel réfléchit à ce même problème concernant la musique classique et savante des concerts lyriques. Pour elle, c'est une musique créée par des occidentaux, blancs, de milieux aisés. Ceci se retranscrit selon elle dans les personnes ayant accès à cette musique. Elle explique que les classes les moins privilégiées sont « conditionnées » à penser que cette musique ne leur est pas destinée car

¹⁰⁶ Rana Moussaoui, « “Neneh superstar”, diversité et ballet sur grand écran », *AFP - Journal Internet AFP (français)*, janvier 2023, https://nouveau-europresse-com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/Link/TourcoingT_1/news:20230120-ZK-doc-337d7pb, consulté le 29 avril 2025.

c'est une musique de « blancs » voire de « blancs riches »¹⁰⁷. On peut tout à fait adapter cette idée à la danse classique. N'ayant aucun modèle de danseur racisé ayant réussi, il est compliqué pour les parents d'envisager une carrière professionnelle de danseur pour leur enfant racisé. Guillaume Diop raconte ainsi que face à son choix d'étudier la danse classique, sa famille a pensé : « ça ne va pas être facile ». Sa famille sénégalaise a du mal à concevoir la danse comme un réel métier et la poursuite professionnelle de Guillaume est une source d'anxiété pour ses proches qui ne savent pas s'il va parvenir à trouver sa place¹⁰⁸. Ainsi, les parents ont un poids important dans l'accompagnement ou le renoncement des enfants à faire carrière dans la danse classique. En effet : « faute de modèles référents, ils veulent protéger leurs enfants de ce métier inaccessible et sans référence pour eux ». Le danseur Guillaume Bordier, franco-américain-vietnamien explique que son beau-père l'a dissuadé de poursuivre dans la danse classique, l'amenant éventuellement à y renoncer. Il a finalement repris la voie de la scène mais évoque avoir été « le seul de [son] espèce pendant toute [sa] carrière »¹⁰⁹.

Ainsi, le manque de soutien de la famille peut être un obstacle supplémentaire pour les apprentis danseurs. Ceci peut mener à une construction de leur identité difficile, tiraillé entre leur famille et les institutions normées de l'école. Awa Joannis, quadrille franco-malienne à l'Opéra de Paris raconte avoir rejeté son héritage malien pendant ses années d'étude, provoquant une cassure entre elle et sa mère¹¹⁰. Elle voulait être blanche, « comme tout le monde », réflexion qui traverse aussi l'esprit de Neneh dans le film *Neneh Superstar*¹¹¹. L'intégration des normes de la danse classique comme un art destiné aux blancs est ainsi intériorisée par les jeunes danseurs ou tout enfant qui pourrait s'y intéresser. La danseuse haïtienne Kathy Laurent Pourcel raconte que lors des ateliers qu'elle mène dans un

¹⁰⁷ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

¹⁰⁸ *Être noir à l'Opéra*, documentaire réalisé par [réalisateur non précisé], ARTE, 2023, 58 min, <https://www.arte.tv/fr/videos/114226-000-A/etre-noir-a-l-opera/>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁰⁹ « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

¹¹⁰ *Graines d'étoiles, les années de maturité*, documentaire réalisé et écrit par Françoise Marie, ARTE France, 2022, 75 min.

¹¹¹ Rana Moussaoui, « “Neneh superstar”, diversité et ballet sur grand écran », *AFP - Journal Internet AFP (français)*, janvier 2023, https://nouveau-europresse-com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/Link/TourcoingT_1/news:20230120-ZK-doc-337d7pb, consulté le 29 avril 2025.

centre socioculturel, les enfants affirment que la danse n'est « pas pour eux », à l'exception du hip hop¹¹². La danse classique est ainsi encore perçue comme un genre de danse élitiste et blanc dans lequel il est difficile de se projeter si l'on ne fait pas parti de « ce monde ». Une autocensure s'opère alors chez des jeunes enfants qui ne s'autorisent pas à s'envisager dans ce sport/cet art ou à qui on fait comprendre que leur progression n'y sera pas facile.

2.2.2 : Marginalisation et exclusion des danseurs non-blancs au sein de l'école

Pour les jeunes danseurs racisés qui font le choix d'étudier la danse classique, l'intégration au sein de l'école de danse n'est pas évidente. Que ce soit par les remarques racistes des professeurs, de l'administration ou de leurs camarades, ils se voient régulièrement marginalisés.

Dès les débuts en école de danse, les danseurs racisés sont victimes de réflexions leur faisant comprendre qu'ils n'ont pas leur place dans la danse classique. Marie-Astrid Mence raconte avoir reçu des commentaires racistes très jeune, elle qui a commencé à danser à l'âge de cinq ans, et avoir été explicitement conseillée par un directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, d'« arrêter de danser », malgré ses très bonnes notes¹¹³. Les élèves non-blancs peuvent ainsi recevoir des traitements différents de la part de leurs professeurs et camarades, les marginalisant. La chercheuse et professeur en études afro-américaines, Tracey Owens Patton, qui a baigné dans le monde de la danse classique, témoigne d'une professeure qui ne l'a pas choisie pour danser avec elle, contrairement aux autres filles de son cours de danse. Sa camarade lui explique alors que c'est parce qu'elle est noire et que « Les ballerines ne sont pas noires; elles sont blanches, comme moi » (traduit de l'anglais)¹¹⁴. De même, Awa Joannais relate qu'on lui a fait des réflexions sur sa couleur

¹¹² « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

¹¹³ « “Un conseil : arrête de danser” : la discrimination étouffe le milieu de la danse classique », *France Musique*, 20 décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/reportage/un-conseil-arrete-de-danser-la-discrimination-etouffe-le-milieu-de-la-danse-classique-2426402>, consulté le 29 avril 2025.

¹¹⁴ Tracey Owens Patton, *“I Just Want to Get My Groove On”: An African American Experience with Race, Racism, and the White Aesthetic in Dance*, 2011.

de peau, ses camarades lui disant qu'elle ne pourra jamais danser *Le Lac des cygnes* ou encore que ses collants sur elles rendent gris car sa peau est noire¹¹⁵. De plus, les élèves sont aussi victimes d'injures raciales. Un danseur de l'Opéra de Paris rapporte avoir été régulièrement appelé "petit nègre" par un enseignant¹¹⁶ lorsqu'il était à l'école. Les parents de Guillaume Diop, interrogé pour le documentaire Arte *Être Noir à l'Opéra* disent que Guillaume évoque rarement le conservatoire de danse, épisode "un peu traumatisant" pour lui. Ses professeurs lui donnaient peu de reconnaissance, le qualifiaient de fainéant et jugeait son corps de la sorte : « trop de ventre, pieds plats et grosses fesses », ce qui l'a amené à se mettre en danger physiquement en tombant dans l'anorexie à l'adolescence¹¹⁷.

A l'instar de Guillaume Diop, les remarques désobligeantes que reçoivent les danseurs racisés se font principalement sur leur corps, qui serait biologiquement différent du corps blanc. La première danseuse à l'ABT, Misty Copeland reçoit régulièrement des commentaires portant sur la musculature des personnes noires (et donc la sienne) qui serait « plus visible »¹¹⁸. Mais c'est en particulier deux zones du corps qui sont critiquées chez les danseurs racisés : les fesses et les pieds. Les professeurs de Tracey Owens Patton insistent continuellement sur ses fesses lui demandant de ne pas « les sortir »¹¹⁹. En France aussi, Marie-Astrid Mence, antillaise, s'est vu dire : « Range tes fesses ou je vais te les couper au couteau », couteau servant à couper les cannes à sucre¹²⁰. De même, ce sont les pieds qui sont stigmatisés. En danse classique, une préférence esthétique, culturellement construite, favorise les pieds avec une voûte plantaire développée (ou une « high arch »), associé dans le langage courant à un « bon coup de pied »¹²¹. Or, un stéréotype persiste sur les personnes

¹¹⁵ *Graines d'étoiles, les années de maturité*, documentaire réalisé et écrit par Françoise Marie, ARTE France, 2022, 75 min.

¹¹⁶ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹¹⁷ *Être noir à l'Opéra*, documentaire réalisé par [réalisateur non précisé], ARTE, 2023, 58 min, <https://www.arte.tv/fr/videos/114226-000-A/etre-noir-a-l-opera/>, consulté le 29 avril 2025.

¹¹⁸ P.Ndiaye, C.Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, op.cit.

¹¹⁹ Tracey Owens Patton, *"I Just Want to Get My Groove On": An African American Experience with Race, Racism, and the White Aesthetic in Dance*, 2011.

¹²⁰ « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

¹²¹ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

noires et asiatiques qui auraient biologiquement les pieds plats¹²² ce qui rendrait notamment le travail des pointes complexe pour les danseuses noires, n'ayant "pas les pieds pour ça"¹²³.

Souvent, pour différencier « l'autre », l'exclusion passe par le corps¹²⁴. Ceci est d'autant plus avéré en danse classique où le corps est constamment contrôlé, jugé et transformé. Une morphologie spécifique est exigée à laquelle les danseurs non-blancs ne correspondraient pas. Si les corps des personnes asiatiques sont aussi soumis à des stéréotypes comme celui des pieds plats, ceux-ci sont moins ciblés par les exclusions liées au corps. Emmanuelle Delattre Destemberg, historienne de la danse explique : « Il est admis et banalisé de recruter des danseurs d'origine asiatique car l'Asie s'est mise à s'eupéaniser après la deuxième guerre mondiale, et donc on recrute [...] des génies asiatiques. Et pour la population noire, l'Europe en générale - il n'y a pas que l'Opéra de Paris - n'est pas encore au même niveau de prise en compte de cette évolution sociale et culturelle dans le recrutement ». ¹²⁵ En effet, dans les imaginaires, le corps noir ne serait pas adapté à la pratique de la danse classique car il ne serait pas adéquat à l'esthétique traditionnelle européenne attendue, à savoir « une colonne vertébrale droite, suivant une échelle diatonique », décrit par la danseuse Jawole Willa Jo Zollar comme un corps « très mince, sans fesses »¹²⁶. Cette classification des corps, comme le soulignent Pap Ndiaye et Constance Rivière, renvoie à des stéréotypes hérités de l'anthropologie physique du XIX^{ème} siècle, facilement réfutable. Il rappelle l'absurdité de considérer que les personnes noires auraient toutes un même type de corps, au même regard que les corps blancs ne sont pas morphologiquement homogènes et peuvent avoir des attributs physiques « inadéquats » comme les pieds plats¹²⁷. Par ailleurs, il faut noter que le corps est modelé par la pratique et

¹²² Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹²³ « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

¹²⁴ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

¹²⁵ « "Un conseil : arrête de danser" : la discrimination étouffe le milieu de la danse classique », *France Musique*, 20 décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/reportage/un-conseil-arrete-de-danser-la-discrimination-etouffe-le-milieu-de-la-danse-classique-2426402>, consulté le 29 avril 2025.

¹²⁶ B.D.Gotschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, op.cit., 352 p.

¹²⁷ P.Ndiaye, C.Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, op.cit.

peut ainsi changer pour se conformer à l'esthétique désirée par les professeurs. Brenda Dixon Gottschild qui réalise une géographie des corps noirs dansants dans son ouvrage *The Black Dancing Body, A Geography from Coon to Cool*, rappelle ainsi qu'« aucune forme ou technique n'est basée sur le corps « naturel », quel qu'il soit. Chaque forme comporte ses propres critères esthétiques (généralement créés par l'homme) qui représentent les besoins, les aspirations, les préférences et les aversions d'une culture particulière à une époque donnée ». Il faudrait ainsi selon elle s'éloigner des critères esthétiques requis, les professeurs ayant tendance à pousser le corps de leurs élèves à se conformer à leur idéal sans réellement travailler le corps dans son anatomie, avec de la physiothérapie. Par ailleurs, ce n'est pas parce qu'une partie du corps, comme les pieds par exemple, ne correspond pas à l'esthétique recherchée qu'elle est défailante en termes de fonctionnement¹²⁸.

Cependant, face à la persistance des remarques sur leur corps, les danseurs racisés tentent de se fondre dans la masse, quitte à nier leur identité. Tracey Owens Patton a ainsi lissé ses cheveux pendant des années, voulant coller aux standards de beauté occidentaux du ballet¹²⁹. Une élève de l'Opéra de Paris, anonyme, témoigne aussi s'être défrisé les cheveux et plâtrer le visage de poudre, ayant intériorisé les normes du groupe dominant la menant à renier sa couleur de peau, preuve de la violence symbolique de l'école de danse à laquelle peuvent faire face ses élèves racisés¹³⁰. De même, les élèves racisés tendent à se faire petits en classe, suivant les règles avec précision, sachant qu'entrer, rester et exister dans le monde de la danse peut devenir une vraie bataille, alors qu'on leur assigne de fait le stéréotype d'avoir une « attitude », un comportement « inapproprié » et « sans gêne »¹³¹.

¹²⁸ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

¹²⁹ Tracey Owens Patton, *"I Just Want to Get My Groove On": An African American Experience with Race, Racism, and the White Aesthetic in Dance*, 2011.

¹³⁰ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹³¹ B.D.Gotschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, op.cit., 352 p.

2.2.3 : Un parcours entravé, une difficulté à atteindre le haut de la hiérarchie pour les danseurs non-blancs

Si l'école de danse n'est pas toujours un passage simple pour les danseurs racisés, une fois qu'ils se sont professionnalisés et ont intégré des compagnies, d'autres obstacles se présentent. Comme à l'école, des injures racistes persistent, à l'instar de Guillaume Bordier qui, alors soliste chez Roland Petit, se faisait souvent appeler « ma petite négresse » par d'autres danseurs¹³². Cependant, un des problèmes majeurs reste le manque d'opportunité pour les danseurs racisés. Chloé Lopes Gomes explique n'avoir pas pu évoluer comme les autres danseuses au Staatsballett de Berlin en plus de subir un traitement différent de la part de sa maîtresse de ballet, dont les pouvoirs sont protégés à vie. Son contrat n'a pas été renouvelé¹³³. Ainsi, s'ils ne sont pas victimes de « type casting » que nous avons abordé dans un chapitre précédent, les danseurs non-blancs sont simplement « non casté », en raison de leur couleur de peau. Le danseur afroaméricain Zain Booker, qui a notamment dansé en Europe explique qu'il y a une barrière dès lors que le chorégraphe ne s' imagine pas un corps non-blanc pour sa pièce. Il témoigne : « Les idées des gens, les images de ce qu'ils veulent voir sur scène dans certains rôles, prennent le dessus sur le processus de casting... Ce qui est frustrant, c'est que parfois vous voulez faire quelque chose qui est totalement, totalement à votre portée, mais parce qu'ils ne vous voient pas dans ce rôle, parce que vous êtes noir, vous ne l'obtenez tout simplement pas [le rôle] [...]. Si vous avez quelqu'un qui a l'air d'avoir le rôle mais dont la technique est un peu bancal, ils travailleront avec lui, le corrigeront et l'intégreront dans le spectacle. En revanche, si vous n'avez pas l'air d'avoir le rôle ou si vous ne correspondez pas à la perception qu'ils ont du rôle, vous n'avez aucune chance. Vous n'aurez jamais une chance » (traduit de l'anglais)¹³⁴. Ainsi l'apparence du danseur prend le pas sur ses capacités techniques à danser un rôle. Et l'apparence attendue est la plupart du temps par les chorégraphes qui font figure d'autorité, est celle d'un corps blanc.

¹³² « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

¹³³ « “Il faut dépoussiérer tout ça” : La danseuse Chloé Lopes Gomes dénonce les discriminations dans le ballet », *France Musique*, 13 décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/au-fil-de-l-actu/il-faut-depoussier-tout-ca-la-danseuse-chloe-lopes-gomes-denonce-les-discriminations-dans-le-ballet-6723151>, consulté le 29 avril 2025.

¹³⁴ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

Le corps blanc est sacralisé face au corps noir déprécié. Le corps blanc doit être « la base de la création et de l'imaginaire de la société selon les dominants et les autorités du milieu artistique et culturel »¹³⁵. Comme on l'a vu précédemment, l'image de la ballerine romantique, blanche voire translucide est représentative de l'apparence attendue des danseuses classiques. Alors que les danseurs non-blancs parviennent davantage à se faire une place dû aux manques d'hommes dans le ballet¹³⁶, la sélection est d'autant plus fine chez les femmes, ce qui rend l'accès des danseuses non-blanches à des rôles prestigieux dans la compagnie difficile. Par ailleurs, plus les danseuses racisées se rapprochent de la blanchité, plus elles ont d'opportunités. La plupart des grandes ballerines noires passent ainsi le « brown paper bag test » comme l'affirme la danseuse Michaela DePrince, c'est-à-dire que leur carnation n'est pas plus foncée qu'un sac en papier, à l'instar de Francesca Hayward première danseuse au Royal Ballet ou Misty Copeland, première danseuse à l'ABT¹³⁷. Pour autant, même si elles sont avantagées par rapport aux danseuses noires à la peau plus foncée, elles ne correspondent toujours pas à l'idéal blanc. Misty Copeland explique que les femmes représentent le ballet et qu'il est difficile de concevoir une femme noire comme représentatrice du ballet. Même si elle a été castée dans beaucoup de pièces contemporaines, elle s' imagine mal, en 2011, être choisie pour danser le rôle-titre d'Odette dans *Le Lac des Cygnes*, ABT n'ayant jamais eu de femmes noires dans ce personnage.¹³⁸ Misty réussira pourtant à gravir les échelons et à danser Odette. Pourtant, elle reste l'exception qui confirme la règle, les danseuses racisées, et encore plus les danseuses noires, souffrent d'un cruel manque d'opportunité dans le ballet.

Ceci est visible dans le personnel artistique et non artistique des compagnies de danse qui est dans la plupart des cas, majoritairement blanc. Selon Emmanuelle Delattre-Destemberg, l'Opéra de Paris ne reflète aucunement la diversité de la société française dans ses rangs : « Les danseurs noirs ou métis sont encore très minoritaires au sein des ballets, sur

¹³⁵ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

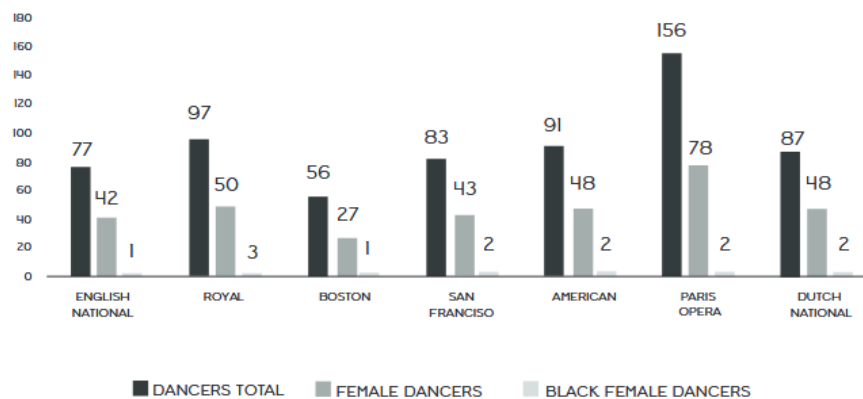
¹³⁶ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

¹³⁷ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹³⁸ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

150 danseurs, il y en a moins d'une dizaine »¹³⁹. Même dans les compagnies anglophones, et malgré les discours promouvant la diversité, les danseurs non-blancs sont minoritaires. Dans un mémoire pour le King's College London, Audrey Lemarchand compte en 2019 le nombre de danseurs et danseuses noirs. Le tableau ci-dessous montre le faible recrutement des danseuses noires dans les compagnies américaines et européennes¹⁴⁰.

FIG. 1. DANCERS IN BALLET



AUDREY LEMARCHAND, "DANCING IN THE SHADE OF THE WHITE SWAN: AN ANALYSIS OF DISCRIMINATION AGAINST BLACK FEMALE DANCERS IN BALLET"¹⁴¹

Concernant les danseurs principaux, au plus haut grade de leurs compagnies, ils sont 35,7% de danseurs racisés pour les compagnies anglophones (Annexe 2) et 17,4% pour les compagnies européennes (Annexe 1), deux pourcentages ne reflétant pas la diversité des sociétés. Au-delà des danseurs, c'est le personnel qui est majoritairement blanc. Pap Ndiaye et Constance Rivière relèvent le manque de diversité chez les professeurs du conservatoire ou de l'école de danse et que même les professeurs étrangers, qu'ils soient cubains, italiens, russes ou argentins, sont blancs¹⁴².

Au-delà de ne pas correspondre à l'esthétique recherchée, les artistes racisés seraient perçus comme « moins bons » et devraient combler un manque. On met en avant chez eux une variété de problèmes : ne se présentent pas au concours, ne suivent pas de formations

¹³⁹ « "Un conseil : arrête de danser" : la discrimination étouffe le milieu de la danse classique », *France Musique*, 20 décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/reportage/un-conseil-arrete-de-danser-la-discrimination-etouffe-le-milieu-de-la-danse-classique-2426402>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁴⁰ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹⁴¹ Ndiaye, Rivière, *ibid.*

¹⁴² Ndiaye, Rivière, *ibid.*

complémentaires, ne fréquentent pas les lieux de culture. Or, lorsqu'ils le font, ils font face à de nouvelles difficultés : les artistes racisés non soutenus peuvent se sentir seuls, on les colle à des personnages leur correspondant ethniquement tout en les empêchant d'endosser des personnages blancs auxquels ils ne pourraient soi-disant pas s'identifier. Ainsi, même ceux qui ont suivi le parcours requis dans l'idée de combler ce supposé manque, se voient mal accueillis¹⁴³. De plus, les stéréotypes qu'ils endurent, ici négatifs, peuvent influencer leurs performances. Claude Steel définit ceci par le concept du « stereotypical threat », les stéréotypes « font obstacle à l'accomplissement individuel et agissent comme des prophéties qui se réalisent d'elles-mêmes »¹⁴⁴. Ainsi, face au manque de soutien dès leur début au sein de la famille, de l'école puis dans le monde professionnel, il est difficile pour les danseurs non-blancs de défier les stéréotypes et le plafond de verre afin d'accéder aux grandes compagnies de danses et au sommet de leurs hiérarchies.

¹⁴³ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

¹⁴⁴ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

2.3 : Des revendications naissantes portées par de nouvelles voix : vers une redéfinition des codes du ballet

Dans un cadre institutionnel où les danseurs non-blancs peinent à s'intégrer, certains, qui ont réussi à s'y faire une place, cherchent à redéfinir les codes du ballet, pour en faire une discipline accessible à tous. Entre engagement politique, activisme sur les réseaux sociaux et célébration de « role model », de nouvelles voix se font entendre qui, tout en préservant le ballet et sa tradition, veulent le moderniser.

2.3.1 : Activisme en ligne et mobilisation pour promouvoir un ballet inclusif

Face aux peu de représentations des personnes racisées dans le monde du ballet, les réseaux sociaux se sont transformés en une plateforme vectrice d'espoir pour de nombreux aspirants danseurs actifs en ligne, mais aussi pour la partie marginale de danseurs racisés qui, via les réseaux sociaux, peuvent s'exprimer et montrer leur quotidien de danseurs.

Des comptes Instagram comme « Blacks in Ballet » et « Brown Girls Do Ballet » rencontrent une grande popularité, créant autour d'eux de réelles communautés d'internautes danseurs ou amateurs de danse classique. Les comptes Instagram sont respectivement suivis par 62 000 et 146 000 followers parmi lesquels des danseurs classiques confirmés, des compagnies de ballet, des magazines de danses ou encore des marques d'équipement de danse (manufacture de pointes par exemple). Le but de ces deux comptes est d'encourager les aspirants danseurs non-blancs et de mettre en valeur des danseurs confirmés, comme précisé sur le compte de Brown Girls Do Ballet : « Célébrer et fournir des ressources aux aspirants danseurs de couleur depuis 2013 » et sur celui de Blacks in Ballet : « Célébration des danseurs noirs à travers le monde. Fournir des ressources et des opportunités éducatives » (traduit de l'anglais). En plus de prodiguer des conseils et encouragements, ces comptes, devenus de réelles organisations financent des bourses d'études. Des danseuses comme Chloe Lopes Gomes ou Marie-Astrid Mence ont mis en avant l'importance qu'avaient eu ces comptes Instagram, et plus largement les réseaux sociaux, alors qu'elles se sentaient parfois marginalisées et seules étant élèves. C'est sur les réseaux sociaux qu'elles ont pu découvrir des danseuses qui deviendront leurs modèles comme Misty Copeland à l'ABT ou Michaela DePrince, ayant réussi une carrière à Amsterdam puis au Boston Ballet. Ces danseuses publiaient déjà régulièrement sur les réseaux sociaux au début de ces plateformes,

développant leur communauté, gagnant en popularité et réussissant à décrocher des contrats publicitaires. Selon Marie-Astrid ou Chloé, ces danseuses se sont révélées « essentielles, car elles prouvent que la voie est ouverte »¹⁴⁵. Ainsi, Misty Copeland par exemple, cumule plus de 1,8 millions de followers sur Instagram. Sur son compte, elle réalise notamment des portraits de danseurs classiques racisés, mettant en valeur de nouveaux danseurs noirs prometteurs mais aussi des anciens danseurs qui l'ont également inspirée, quand elle était jeune et n'avait pas beaucoup de modèles à qui se référer.

2.3.2 : L'importance des "Role model" comme modèles d'identification : Guillaume Diop, Misty Copeland.

Le besoin de s'identifier à des figures comme Misty Copeland ou Michaela DePrince sur les réseaux sociaux pose la question de la représentation. Comme rappelé par les auteurs du manifeste « De la Question raciale à l'Opéra national de Paris »¹⁴⁶, difficile pour un enfant noir de considérer que le ballet peut aussi "être à lui" quand l'institution est associée à un entre-soi élitiste blanc. Pap Ndiaye et Constance Rivière posent deux questions soulevant ce manque de représentativité : « Si personne ne me ressemble dans cette école, c'est donc qu'elle n'est pas faite pour moi » ou encore « Comment s'imaginer danser dans un acte blanc si on ne l'est pas soi-même ? »¹⁴⁷. Comme le souligne Binkady-Emmanuel Hié de l'Arop (Association pour le rayonnement de l'Opéra national de Paris), il n'y a que des blancs sur scène : « A l'Opéra, explique Binkady-Emmanuel Hié, les non-Blancs, les Noirs et les Maghrébins sont à la sécurité, à la cantine, à l'entretien des locaux... Ce sont les invisibles. Le personnel visible, c'est-à-dire les artistes, est quasiment -exclusivement blanc... Comment voulez-vous qu'un enfant noir se sente représenté, et rêve de devenir danseur ? »¹⁴⁸. Certains danseurs comme Marie-Astrid Mence ou Guillaume Diop sont d'ailleurs allés chercher des modèles là où il y en avait, c'est-à-dire à New York dans la

¹⁴⁵ « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁴⁶ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

¹⁴⁷ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹⁴⁸ *La Vie Ouvrière*, « Ballet classique : la révolution noire » *op.cit.*

troupe d'Alvin Ailey. Là-bas, les deux danseurs ont enfin le sentiment d'être acceptés et compris car ils ne doivent pas correspondre à un moule corporel comme à l'Opéra de Paris. Ils y reprennent le goût pour la danse avant de retourner à l'Opéra de Paris pour Guillaume Diop et d'intégrer Ballet Black pour Marie-Astrid Mence¹⁴⁹. La fondatrice de Ballet Black, Cassa Pancho avait notamment décidé de créer sa compagnie face au manque de role model pour les jeunes danseuses noires¹⁵⁰.

L'importance de la représentation intervient dans la capacité qu'ont des danseurs de se projeter dans une carrière en danse classique. Misty Copeland, la première danseuse afro-américaine à avoir été nommée « Principal dancer » (première danseuse) à l'ABT, maintenant « role model » par excellence, revient sur son compte Instagram sur les danseuses qui l'ont elle aussi inspirée lorsqu'elle était élève. Par exemple, sur une publication datant du 17 avril 2025, elle rend hommage à Lauren Anderson, devenue en 1990 la première danseuse afro-américaine à être nommée « principal dancer » au Houston Ballet et devenue pour elle une vraie mentore. Elle raconte se rappeler de l'avoir vu sur la page de couverture du célèbre Dance Magazine, et l'impact que cela a eu sur elle, alors qu'elle était âgée de 16 ans. Nommée étoile de l'Opéra de Paris en mars 2023 par José Martinez, Guillaume Diop réalise la responsabilité de cette nomination, étant le premier danseur noir à recevoir cet honneur. Dans le documentaire *Être Noir à l'Opéra*, il qualifie ce rôle de « belle responsabilité » et souhaite être actif dans la représentation qu'il peut offrir aux aspirants danseurs non-blancs, qui ont enfin une figure à qui s'identifier. Il veut se montrer lui et sa culture, et porter son identité sur la scène du Palais Garnier, sans se cacher. Dans le documentaire, on le voit ainsi décider de danser pour la première fois avec des tresses au lieu de porter une perruque¹⁵¹. Marie-Astrid Mence revient sur l'importance de cette nomination et du rôle de Guillaume : « Aujourd'hui, la parole se libère. Guillaume Diop sait qu'il est un exemple pour d'innombrables jeunes Noirs. Il le reconnaît. S'il avait mon âge, il aurait changé mon destin. Car le mien, j'ai dû le rêver toute seule... »¹⁵². Par ailleurs, même

¹⁴⁹ « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁵⁰ Sandie Mae Bourne, *Black British Ballet: Race, Representation and Aesthetics*, thèse de doctorat, University of Roehampton, 2017.

¹⁵¹ *Être noir à l'Opéra*, documentaire réalisé par [réalisateur non précisé], ARTE, 2023, 58 min, <https://www.arte.tv/fr/videos/114226-000-A/etre-noir-a-l-opera/>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁵² *La Vie Ouvrière*, « Ballet classique : la révolution noire » *op.cit.*

pour les non-danseurs, voir quelqu'un à qui on ressemble sur scène a de l'importance et peut amener un nouveau public. Phil Chan raconte qu'en allant voir Misty Copeland danser dans un ballet, sa voisine de rang, une dame afro américaine âgée lui confie qu'elle ne connaît rien au ballet et qu'elle est venue spécifiquement pour voir Misty car « [elle] voulait voir à quoi [elle] pourrait ressembler dans le rôle de la princesse » (traduit de l'anglais)¹⁵³.

2.3.3 : Revendiquer des changements tout en préservant la tradition, repenser l'héritage de la danse classique et se l'approprier

La relation entre danseurs classiques racisés et l'institution dans laquelle ils évoluent, avec une histoire marquée par le fait colonial et des réalités encore impactées par celle-ci peut être source d'un conflit intérieur. Les danseurs, qui étudient dans les écoles des compagnies, souvent à l'internat, aspirant y entrer un jour peuvent envisager la compagnie comme une deuxième famille. La position face à l'institution est alors ambiguë pour les danseurs racisés, qui même s'ils veulent du changement, restent attachés à leur compagnie et le patrimoine qu'elle représente.

Ainsi, les danseurs qui agissent pour plus de diversité dans le monde du ballet ne sont pas non plus dans l'opposition et le rejet de ces institutions, auxquelles ils appartiennent. Ils veulent les changer de l'intérieur afin de s'y sentir parfaitement accepté. Les auteurs du manifeste « De la Question raciale à l'Opéra national de Paris » expriment à plusieurs reprises l'amour et le respect qu'ils portent à leur compagnie à qui ils veulent rester fidèles : « Notre intention, à travers ce texte, n'est pas de provoquer un quelconque scandale, d'exprimer une quelconque amertume ou de porter une quelconque accusation contre une maison que nous chérissons, qui nous a chaleureusement accueillis et au sein de laquelle nous avons plaisir à travailler. »¹⁵⁴ De même, Phil Chan et Georgina Pazcoguin, qui ont élaboré une méthode pour évaluer et modifier les potentiels stéréotypes raciaux dans les répertoires, notamment à propos des populations asiatiques, se revendiquent eux-mêmes,

¹⁵³ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

¹⁵⁴ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

« très conservateurs dans leur approche », car ils sont eux-mêmes danseurs de ballet¹⁵⁵. Leur but, par ces modifications, est de permettre au ballet de continuer à exister. Certaines personnes sont en effet plus radicales, pensant que certaines œuvres doivent tout simplement être supprimées des répertoires des compagnies car elles sont problématiques. Par exemple, Phil Chan a été chargé d'actualiser *Le Chant du Rossignol*, œuvre de Balanchine de 1925 ou encore *Casse-Noisette*. Certaines personnes ne comprennent pas pourquoi de telles œuvres “coloniale[s] de nature” ne sont pas tout bonnement abandonnées. Pour lui, « il y a aussi une histoire et une culture qui méritent d'être préservées, nichées dans *Casse-Noisette*. En tant qu'artiste, le défi consiste à travailler dans le cadre, l'essence, de ce qu'est le ballet et à trouver des solutions pour le public d'aujourd'hui. Cela peut prendre la forme d'une remise en question du maquillage, des costumes et de la chorégraphie. »¹⁵⁶ Donc les danseurs racisés ne sont en aucun cas en rupture avec le monde du ballet et ses institutions. Ils en font pleinement partie et sont fiers d'y avoir créés leur place. Ils cherchent davantage à faire de leur présence au sein de ces grandes compagnies une normalité plutôt qu'une exceptionnalité.

Ainsi, la relation entre les nouveaux acteurs de la danse classique et les institutions et systèmes ancrés depuis des centaines d'années préservant une esthétique à laquelle ils n'appartiennent pas, est difficilement conciliable. Pourtant, des changements apparaissent, certaines figures de danseurs devenant porte-parole des questions de diversité et challengeant directement des grandes compagnies de danse qui peu à peu, entament une remise en question sur la prise en compte de ces questions en leur sein. C'est ainsi par une redéfinition des normes du ballet et de sa place parmi les autres styles de danse que la tension pourrait être résolu.

¹⁵⁵ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

¹⁵⁶ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

Chapitre III : Un ballet mouvant : adapter les récits et les structures tout en préservant l'artistique



*Luca Anaya as Green Tea, Pacific Northwest Ballet*¹⁵⁷

Alors que le ballet est un genre empreint de conservatisme car il est souvent considéré comme faisant partie d'un patrimoine à préserver, il est pourtant faux de considérer cet art vivant comme un art figé. En effet, le ballet est en constante évolution, notamment dans son intégration des questions de diversité. Des efforts sont menés afin d'adapter le ballet à ses nouveaux acteurs et ses nouveaux spectateurs potentiels, dans le but d'en faire un art accessible et inclusif. Un compromis semble être possible entre attachement à la tradition, et création de nouvelles dynamiques et récits.

¹⁵⁷ photo © Lindsay Thomas (Pacific Northwest Ballet)

3.1 : Marcher avec l'héritage, sans s'y enfermer : accepter le ballet comme art du spectacle vivant, c'est-à-dire changeant

La volonté de préserver le ballet dans sa forme la plus pure que de nombreux membres de la communauté artistique entretiennent interroge dès lors qu'on considère le ballet comme spectacle vivant. Vivant, c'est-à-dire, en constante transformation. Vouloir conserver le ballet et son histoire de manière très stricte semble ainsi paradoxale avec sa nature-même. De plus, le ballet a historiquement beaucoup évolué, quelle version de son passé voulons-nous alors conserver intacte ?

3.1.1 : Le ballet, un art en perpétuelle transformation

Depuis sa création dans les cours royales européennes du XVII^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui, le ballet est devenu méconnaissable. Les codifications sous le roi Soleil, la création d'écoles pour les danseurs, le ballet comme métier d'homme puis glorification de la ballerine, d'abandon sous la Révolution française à résurgence dans la Russie Impériale, développement du style néo-classique au XIX^{ème} siècle, des changements structurels ont permis au ballet de devenir ce qu'il est aujourd'hui. La danse classique telle qu'on la conçoit actuellement relève majoritairement du travail de Marius Petipa, qui lui-même s'était permis de modifier des œuvres classiques comme l'original *Giselle* de Jules Perrot¹⁵⁸. Le propre du spectacle vivant est la constante réinterprétation. Ainsi, les chorégraphes du XIX^{ème} siècle ont aussi offert une relecture des classiques dont Mats Ek avec *Giselle* ou *La Belle au bois dormant*. De même, les chorégraphes n'ont cessé de réinventer le mouvement classique comme Maurice Béjart qui épure grandement la danse tout en redonnant sa gloire au danseur masculin¹⁵⁹. D'autre part, le corps du danseur a également subi des modifications esthétiques à travers les siècles. L'idéal corporel ne cesse d'être modifié suivant les ballerines qui ont marqué la danse. Marie Taglioni, connue pour avoir incarné *la Sylphide* et être montée sur pointe avait un dos « bossu », l'anglaise Margot Fonteyn des pieds plats, Sylvie Guillem de

¹⁵⁸ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

¹⁵⁹ Jean-Pierre Pastori, *La danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1997, 144 p.

longues extensions de jambes et les ballerines de Balanchine, une minceur presque extrême. Par ailleurs, le corps d'un danseur change tout au long de sa carrière, mais également en l'espace d'une seule journée. Il change de compagnie, de chorégraphie, de costume, de répertoire, de chaussons, de partenaire. Le propre du danseur est l'adaptation. Les techniques d'entraînement changent également, et les danseurs sont de plus en plus considérés comme des sportifs de haut niveau plutôt que de simples artistes, qui nécessitent des méthodes d'entraînement préservant leur instrument de travail, leur corps, tout en le poussant au maximum de ses capacités¹⁶⁰. Même la sacro-sainte homogénéité du ballet n'était pas une réalité car les corps des danseurs étaient morphologiquement différents encore au XX^{ème} siècle¹⁶¹. Ainsi, refuser de changer des représentations scéniques racistes, notamment des costumes, fait peu de sens quand on comprend que le mot « tradition » associé au ballet, peut prendre de multiples significations. Même le cygne blanc, imaginaire par excellence de la ballerine portait à l'origine un tutu jaune canari, et même rouge pour un temps¹⁶².

Plus que dans sa nature même, l'évolution est vitale pour le ballet, comme le rappelle Adam Sklute, directeur artistique de Ballet West : « Ce qui est formidable avec l'art du spectacle, c'est qu'il s'agit d'un art vivant. Il ne s'agit pas de peindre une moustache sur la Joconde. Les arts statiques comme la peinture, la sculpture et les films doivent rester des capsules temporelles de l'époque où ils ont été créés. Mais nous, dans les arts du spectacle, nous avons l'occasion de revoir la façon dont les choses sont faites. [...] Tous ceux qui déplorent que le ballet soit une forme d'art en voie de disparition et qui se demandent comment attirer un public plus jeune dans nos salles ne peuvent pas dire cela en même temps que « nous ne modifions rien pour notre public actuel » » (traduit de l'anglais)¹⁶³. Pour lui, vouloir figer le ballet, et refuser de l'adapter à sa nouvelle audience, c'est le condamner à sa disparition. C'est parce que les ballets se sont adaptés aux idées changeantes de la société

¹⁶⁰ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

¹⁶¹ *Être noir à l'Opéra*, documentaire réalisé par Virginie Plaut et Youcef Khemane, ARTE, 2023, 58 min, <https://www.arte.tv/fr/videos/114226-000-A/etre-noir-a-l-opera/>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁶² Lyndsey Winship, « “Dance Is Not a Museum”: How Ballet Is Reimagining Problematic Classics », *The Guardian*, 9 janvier 2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/09/ballet-reimagining-classics-colonial-politics-dance-race-identity>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁶³ P.Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, op.cit., 238 p.

qu'ils ont pu être préservés et transmis de génération en génération¹⁶⁴. Ainsi, comme le rappellent Pap Ndiaye et Constance Rivière, une œuvre ne pourra jamais être reproduite à l'identique car les techniques et les corps ont évolué¹⁶⁵. Vouloir la reproduction parfaite de certains ballets est non seulement impossible, mais aussi incompatible avec la si désirée « excellence » chez les grandes maisons de danse classique.

3.1.2 : Représenter autrement : adapter et interpréter un répertoire foisonnant de stéréotypes raciaux

Les nombreux stéréotypes racistes et images coloniales présents dans le répertoire semblent en désaccord avec les nouveaux acteurs du monde de la danse ainsi que ses spectateurs qui veulent que des changements soient entrepris. Peter Martins, alors qu'il était directeur artistique du New York City Ballet, fait appel à Phil Chan pour modifier la danse chinoise de *Casse-Noisette* suite à la réception de nombreuses lettres de plainte de la part de spectateurs jugeant la danse raciste et inappropriée. Phil Chan, créateur de l'organisation yellowface.org, tente alors de réadapter la danse. Il change le mouvement qui voulait notamment que les danseurs pointent leurs deux index vers le ciel. Ce mouvement représentant stéréotypiquement les Chinois n'a pas de fondement historique. Chan pense que ce mouvement se base sur une danse de baguette ou alors vient des artistes porcelainiers qui, pour montrer la prouesse technique de leur artisanat, représentaient les personnes avec un doigt levé. Il remplace ces mouvements par un geste de la main plus naturel et inspiré des danses chinoises. De même, il enlève les petits pas traînants faisant référence au bandage des pieds, ainsi que les secouements saccadés de la tête se moquant de la révérence. Au niveau des costumes, il enlève le maquillage, il retire la tresse Manchu ainsi que les perruques geisha. Son but par ces modifications était de supprimer l'aspect caricatural de ces danses qui visaient à rendre la culture chinoise grotesque et comique¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Hanna Järvinen, « Orientalism in Ballet », *Teatterikorkeakoulun Julkaisusarjan Verkko-Oppimateriaalit*, <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/orientalism-in-ballet/>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁶⁵ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹⁶⁶ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

À la suite de cette expérience, Phil Chan s'investit dans le conseil aux compagnies souhaitant adapter leur répertoire. Il crée d'abord une « grille de l'intégrité culturelle », permettant d'analyser une œuvre pour déterminer si une pièce caricaturale et orientaliste devrait toujours être mise en scène et comment les interpréter pour les spectateurs d'aujourd'hui¹⁶⁷. Sa grille possède 2 axes : sur l'axe horizontal « character » (personnage) et « caricature », sur l'axe vertical « historical accuracy » (exactitude historique) et « fantasy » (fantaisie/fantasme/imaginaire). *Le Corsaire* pour lui se situe dans la catégorie « fantasy » mais le ballet représente de manière péjorative les arabes, tombant ainsi dans la caricature¹⁶⁸. Pour que *Le Corsaire* soit présentable pour lui, il faudrait ainsi que les personnages soient personnifiés pour stopper la caricature (car enlever seuls les éléments racistes laisse le personnage fade), travailler avec des historiens pour passer de l'orientalisme à la réalité historique, voire emmener le ballet dans un tout autre contexte¹⁶⁹. Par exemple, s'il devait réaliser sa version du *Corsaire*, Phil Chan imaginerait transposer l'histoire d'un bazar d'esclaves à une compétition de danse où chaque enfant danserait une variation avant d'être choisi parmi les autres pour intégrer la compagnie de danse¹⁷⁰.

Comme lui, de nombreux chorégraphes et directeurs de compagnies ont réimaginé des ballets pour enlever les stéréotypes raciaux, en utilisant la mise en scène. Par exemple, Isabelle Fokine propose de remplacer le Maure de *Petrouchka* par une poupée cosaque jouant avec un œuf Fabergé (tradition de la Cour de Russie)¹⁷¹ tandis que Peter Boal de Ballet West a remplacé le danseur « chinois » de *Casse-Noisette* par un criquet (symbole de chance et de fertilité dans la culture chinoise), gardant l'aspect acrobatique de la danse. Ces changements sont historiquement exacts et spécifiques, ce qui selon Phil Chan, « tue la caricature »¹⁷². Comme l'explique le metteur en scène de théâtre David Bobée : « Les

¹⁶⁷ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

¹⁶⁸ Lyndsey Winship, « “Dance Is Not a Museum”: How Ballet Is Reimagining Problematic Classics », *The Guardian*, 9 janvier 2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/09/ballet-reimagining-classics-colonial-politics-dance-race-identity>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁶⁹ P.Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, op.cit., 238 p.

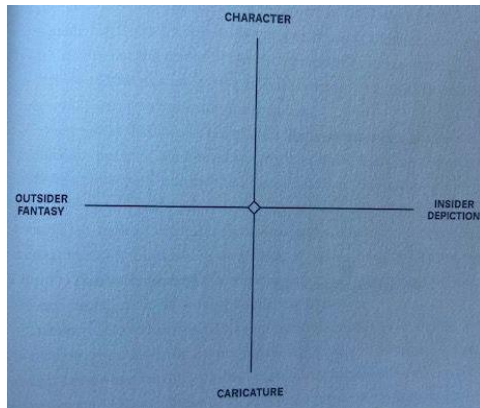
¹⁷⁰ L.Winship, “Dance Is Not a Museum”: How Ballet Is Reimagining Problematic Classics » op.cit.

¹⁷¹ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

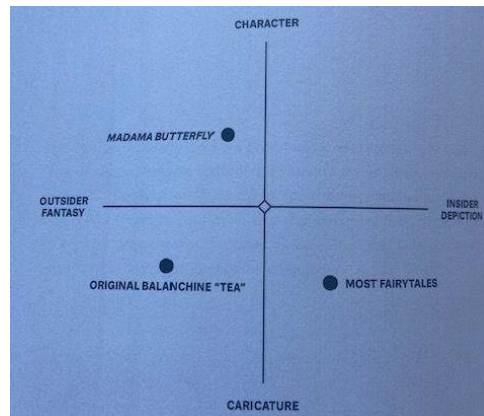
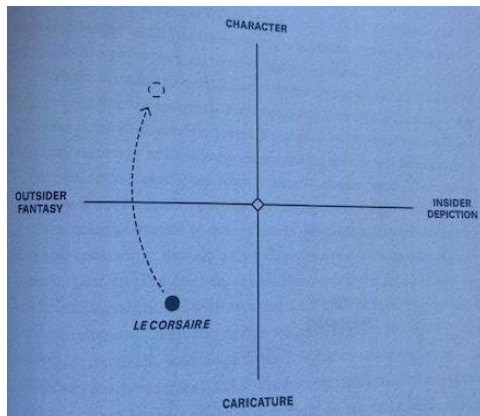
¹⁷² P.Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, op.cit., 238 p.

stéréotypes sont présents dans tous les répertoires, mais la mise en scène peut offrir de la complexité, de la distance, on peut même donner à entendre un texte raciste tout en proposant une distance critique au spectateur »¹⁷³. La mise en scène et/ou la contextualisation historique du ballet semble être la clef.

Ainsi, repenser le répertoire pour le rendre plus respectueux n'est pas une censure de l'artiste, au contraire, c'est une manière de trouver des solutions challengeant la créativité des metteurs en scène et chorégraphes.



Grille de l'intégrité culturelle, par Phil Chan¹⁷⁴



Exemple d'œuvres placées sur la grille de l'intégrité culturelle de Phil Chan¹⁷⁵

¹⁷³ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹⁷⁴ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, p169

¹⁷⁵ Chan, *ibid*, p170 -173

3.1.3 : Créer de nouveaux récits : nouveaux personnages et valorisation de mémoires invisibilisées

Même si Phil Chan reconnaît l'importance de modifier les anciens ballets et représentations, il met l'accent sur l'importance d'en créer de nouvelles, et notamment des représentations positives d'individus racisés¹⁷⁶. La chorégraphe Sandra Sainte Rosa Fanchine explique ce que veut dire « décoloniser les arts » dans le champ de la danse. Pour elle, il s'agit de « trouver des narrations qui prennent en compte le contexte de mondialisation dans lequel différentes formes d'art se croisent pour témoigner de la complexité des individus racisés. »¹⁷⁷ Ceci passe notamment par la remise en lumière de danseurs racisés, dont la présence et l'influence ont souvent été invisibilisés. Pap Ndiaye et Constance Rivière mentionnent ainsi les figures de Jean-Marie Didière ; de Charles Jude, né en Indochine, Étoile en 1977 ; d'Eric Binh Vu-An, d'origine vietnamienne, Sujet en 1982 ; de Belarbi, de père algérien, nommé Étoile en 1989¹⁷⁸. L'oubli participe à une forme de whitewashing de l'art. Ainsi, lorsque Misty Copeland a été nommé Première Danseuse de l'ABT, les médias qui ont couvert l'histoire ont laissé sous-entendre qu'elle était la première ballerine noire, tout court¹⁷⁹. Il est important de mettre en valeur des figures de la danse oubliées.

C'est ce que le Royal Swedish Ballet a fait en créant le nouveau ballet *Gustavia* en 2024. Ce ballet suit l'histoire du frère adoptif du roi Gustav III, Adolph Ludvig Gustav Fredric Albert Couschi, surnommé « Badin », inconnu par la plupart des suédois, malgré la présence de son remarquable portrait dans le musée national de Stockholm¹⁸⁰. Badin a été ramené de Sainte-Croix dans les Antilles (alors colonie danoise) à la cour royale de Suède

¹⁷⁶ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

¹⁷⁷ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

¹⁷⁸ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

¹⁷⁹ Hanna Järvinen, « Orientalism in Ballet », *Teatterikorkeakoulun Julkaisusarjan Verkko-Oppimateriaalit*, <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/orientalism-in-ballet/>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁸⁰ « Gustavia | Royal Swedish Ballet », *Kungliga Operan*, <https://www.operan.se/en/current-events/gustavia>. Consulté le 7 mai 2025.

dans les années 1750 en tant que cadeau. Même si esclave, il a pourtant été intégré dans la famille royale jusqu'à y être baptisé. Il y est reconnu comme une figure respectée pour son intelligence, ayant beaucoup agi pour les arts, étant lui-même danseur puis maître à danser¹⁸¹. Par ce nouveau ballet, le producteur Amir Chamdin et le chorégraphe Pär Isberg ont voulu rendre hommage à ce personnage oublié de l'histoire de Suède tout en offrant une psychologie complexe de Badin¹⁸². Le ballet tente ainsi de comprendre la position de Badin à la cour de Suède, mais évoque aussi sa relation amoureuse avec Sofia Albertina (la fille du roi) et son amour pour le théâtre et pour la danse. Pour la première de *Gustavia*, Guillaume Diop a été invité à être le premier à danser le rôle de Badin, une fierté pour le danseur. Il témoigne : « Au début du ballet, la reine Lovisa Ulrika reçoit Badin en cadeau de la reine du Danemark. Je suis dans le panier en tant qu'esclave et c'est un moment très fort. La plupart du temps, dans le ballet, j'incarne un prince. La première fois que je suis monté dans le panier, j'étais très ému. Mais cela fait du bien d'incarner un personnage noir de l'histoire qui n'est pas seulement un esclave ou quelqu'un qui n'est là que pour faire rire les gens, mais qui a de l'espoir pour lui-même. Il a de l'espoir pour lui-même » (traduit de l'anglais).¹⁸³ Ainsi, créer de nouveaux récits mettant en valeur des personnages racisés, les présentant comme individus complexes, multiples et avant tout humains, aide à une meilleure inclusion des danseurs racisés et plus largement, de toutes personnes racisées qui pourraient s'intéresser au ballet.

¹⁸¹ « Guillaume Diop: The Parisian Ballet Star on His Role in Gustavia in Stockholm », *Vogue Scandinavia*, 16 octobre 2024, <https://www.voguescandinavia.com/articles/gustavia-ballet-stockholm-guillaume-diop-selam-fessahaye>.

¹⁸² « Gustavia | Royal Swedish Ballet », *Kungliga Operan*, <https://www.operan.se/en/current-events/gustavia>. Consulté le 7 mai 2025.

¹⁸³ *Vogue Scandinavia*, « Guillaume Diop: The Parisian Ballet Star on His Role in Gustavia in Stockholm », *op.cit.*



Guillaume Diop en Badin, dans Gustavia, Royal Swedish Ballet¹⁸⁴



Guillaume Diop en Badin, dans Gustavia, Royal Swedish Ballet¹⁸⁵

¹⁸⁴ <https://www.operan.se/media/0plbv2ii/gustavia-2024-1.jpg?width=1420&height=800&format=webp&quality=40>

¹⁸⁵ Photo Håkan Larsson
<https://www.dansportalen.se/images/18.14f7b17b192716e396a6b840/1729429068370/Gustavia,%20Kungliga%20Baletten%20h%C3%B6sten%202024-6.jpg>

3.2 : Un monde du ballet de plus en plus engagé pour la diversité et l'inclusivité

Une tendance à l'adaptation est perceptible dans le monde du ballet, qui veut renouveler son image et se montrer plus inclusif pour faire appel à de nouveaux spectateurs. Cela passe par l'action de leaders engagés qui prennent les devants, par la création de programmes spécifiques visant à promouvoir la diversité, mais également par la création d'équipements de danse adaptés à tous.

3.2.1 : Une industrie du ballet plus inclusive : la révolution des équipements de danse

Être inclusif passe aussi par avoir un équipement de danse adapté à sa couleur de peau et des coiffeurs et maquilleurs capables de s'occuper des carnations non-blanches et des cheveux bouclés, frisés et crépus. Or, jusqu'à récemment, ceci était rarement le cas. Cependant, suite à la mise en lumière des questions de diversité dans la danse classique, des changements apparaissent. Dans le manifeste « De la Question raciale à l'Opéra national de Paris, les auteurs évoquent l'importance d'avoir des maquillages et coiffures adaptés à tous¹⁸⁶. Pap Ndiaye et Constance Rivière renchérissent sur l'importance pour l'Opéra de Paris d'engager des coiffeurs sachant coiffer des cheveux crépus et d'avoir des produits maquillage correspondant à toutes les carnations de peau¹⁸⁷. Il est question du confort des danseurs au sein de l'institution et d'une égalité entre les danseurs. Parmi les compagnies étudiées, seul l'Opéra de Paris s'est engagé à former ses coiffeurs, maquilleurs et costumiers au sujet de la diversité (Annexe 1), alors que c'est le cas de 50% des compagnies anglophones dont nous avons collecté les données (Annexe 2). Par ailleurs, la question de la diversité des coloris d'équipement se pose dans la danse classique et surtout quant à la couleur de la pointe, le chausson iconique de la danseuse classique.

En effet, de nombreux danseurs réclament le droit d'avoir des pointes correspondant à leur carnation. La pointe vise à créer une illusion de ligne continue, de la jambe aux orteils.

¹⁸⁶ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

¹⁸⁷ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

Le ballet étant historiquement un art réservé aux blancs, les pointes couleur « chair » commercialisées aujourd'hui comme la teinte standard sont en réalité couleur « chair » blanche. Or cette couleur « n'est pas flatteuse et ne convient pas à la couleur de peau de leurs homologues métisses ou noires »¹⁸⁸. Cela rompt avec la linéarité du corps et donc avec l'esthétisme recherché en danse classique.

Face à l'absence de pointes correspondant à leur peau, les danseuses pratiquent ce qu'on appelle le « pancaking ». Cette pratique a été inventée au Dance Theater de Harlem et s'est depuis universalisée. Elle consiste pour les danseurs non-blancs à teindre leurs collants et leurs pointes (souvent en utilisant du fond de teint), de la même couleur que leur peau¹⁸⁹. Le but est de satisfaire l'esthétique du ballet voulu, comme le rappelle la danseuse Marie-Astrid Mence : « C'est important d'avoir des chaussons de danse de couleur adaptés à notre peau. A la base, la danse classique est un art qui doit être plaisant, esthétique à voir, que le chausson soit de la couleur de la peau de la danseuse, il faut que ce soit joli sur scène. »¹⁹⁰ Mais la pratique du pancaking est fastidieuse. La danseuse de Ballet Black Cira Robinson explique que teindre ses pointes peut prendre jusqu'à deux heures et que le fond de teint tâche tout. C'est aussi un investissement financier car la danseuse doit appliquer de nombreuses couches de fond de teint sur la chaussure. De plus, appliquer un liquide sur une chaussure de satin, papier et colle la rend molle et « tourbeuse »¹⁹¹. Or, sachant qu'en moyenne une danseuse classique professionnelle change de pointes tous les trois jours, le pancaking est un coût supplémentaire à encaisser pour les danseuses racisées.

Depuis peu, des confectionneurs de pointes ont élargi leur gamme de coloris. Le premier à avoir sauté le pas est Gaynor Minden en 2017, suivi de l'illustre manufacturier Freed of London, en activité depuis 1929. En collaboration avec la compagnie anglaise Ballet Black, Freed of London commercialise en 2018 deux nouvelles teintes : Ballet Brown

¹⁸⁸ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

¹⁸⁹ Nyama McCarthy-Brown, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, n° 3, septembre 2011, pp. 385-408.

¹⁹⁰ « “Un conseil : arrête de danser” : la discrimination étouffe le milieu de la danse classique », *France Musique*, 20 décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/reportage/un-conseil-arrete-de-danser-la-discrimination-etouffe-le-milieu-de-la-danse-classique-2426402>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁹¹ « Freed of London Pointe Shoe Collaboration », *Cassa Pancho's Ballet Black*, <https://balletblack.co.uk/freed-pointe-shoe-collaboration/>. Consulté le 23 avril 2025.

et Ballet Bronze, destinée à pallier l'absence de pointes non-roses sur le marché¹⁹². Cette décision a été saluée par Cassa Pancho, la fondatrice de Ballet Black qui a déclaré : « Je suis absolument ravie que Freed ait lancé ces deux nouvelles couleurs. Bien que ce changement puisse sembler minime aux yeux du monde extérieur, je pense qu'il s'agit d'un moment historique dans l'histoire du ballet britannique et d'un nouveau pas en avant pour les danseurs de diverses cultures à travers le monde. » (traduit de l'anglais)¹⁹³. La démarche de Freed of London a été reprise par d'autres marque comme Bloch, qui suite à une pétition lancée en 2018 et ayant récolté plus de 170 000 signatures, s'est vu élargir les teintes de pointes disponible¹⁹⁴. La manufacture commercialise ainsi la collection « tonal » : quatre nouvelles teintes de pointes B24, B27, B29 et B31, en plus d'autres équipements (collants, justaucorps, demi-pointes etc.), développées avec l'aide de danseuses non-blanches de la communauté Bloch. Ces teintes sont disponibles pour les modèles les plus vendus de la marque¹⁹⁵. Depuis, d'autres marques comme Grishko ou Capezio ont suivi le mouvement¹⁹⁶. Cependant, certaines marques, comme les fabricants français Repetto et Merlet (fournisseur officiel de l'Opéra de Paris) ne possèdent toujours pas d'autres teintes que le rose pâle original¹⁹⁷. Pap Ndiaye et Constance Rivière encouragent l'Opéra à suivre leurs engagements et à proposer une plus large palette chromatique de pointes, collants, bandages et justaucorps¹⁹⁸.

Au-delà de l'aspect esthétique d'avoir une pointe correspondant à sa carnation, c'est aussi la symbolique qui est importante, permettant aux danseuses, quelle que soit leur

¹⁹² « After 200 Years, This Iconic Ballet Shoe Maker Finally Offers an Inclusive Shade Range for Dancers of Color », *People.com*, <https://people.com/style/freed-of-london-brown-and-bronze-ballet-shoes/>. Consulté le 23 avril 2025.

¹⁹³ « Ballerinas of Colour Finally Get Shoes to Fit Darker Skin », *Frieze*, 14 novembre 2018, <https://www.frieze.com/article/ballerinas-colour-finally-get-shoes-fit-darker-skin>.

¹⁹⁴ « Bloch multiplie l'offre de teintes foncées pour ses chaussons de danse », *Radio Classique*, <https://www.radioclassique.fr/classique/black-lives-matter-bloch-multiplie-loffre-de-teintes-foncees-pour-ses-chaussons-de-danse/>. Consulté le 23 avril 2025. *Radio Classique*, *ibid.*

¹⁹⁵ « Tonal Pointe Shoes », *BLOCH Dance US*, <https://us.blochworld.com/pages/bloch-tonal-pointe-shoes>. Consulté le 23 avril 2025.

¹⁹⁶ Tessa Ashlin Nunn, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, n° 2, 2022, pp. 90-115.

¹⁹⁷ *Radio Classique*, « Bloch multiplie l'offre de teintes foncées pour ses chaussons de danse » *op.cit.*

¹⁹⁸ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

couleur de peau, de se sentir incluse dans le monde de la danse classique. Marie-Astrid Mence explique que trouver dans un magasin de danse sa teinte est « quelque chose de très spécial. [...] Tu as le sentiment de faire partie de l'industrie de la danse et que rien n'est impossible » (traduit de l'anglais)¹⁹⁹. Elle-même égérie pour la teinte Ballet Bronze de Freed, elle s'est dit s'être sentie très émue²⁰⁰ ce jour-là, et finalement légitime. De même, Awa Joannais, quadrille à l'Opéra de Paris a pour la première fois dansé avec des pointes et collants adaptés à sa carnation lors d'une performance de *La Bayadère* en 2020, moment très important dans sa carrière comme elle en témoigne : « je remontais dans ma loge et je me suis effondrée en pleurs parce qu'en fait je pense que j'avais réalisé que c'était la première fois qu'on m'autorisait à être vraiment moi de haut en bas et c'est la première fois que j'ai senti ma différence comme vraiment une force et un atout. »²⁰¹ Alors qu'elle se faisait harceler à l'école car les collants blancs, sur sa peau, « rendaient gris », maintenant les collègues danseurs d'Awa envisagent le fait de porter des collants adaptés à sa couleur de peau comme « une évidence », ne comprenant pas pourquoi personne ne s'était posé la question plus tôt²⁰². Ainsi, permettre aux danseurs d'accéder à des teintes qui dérogent du « chair » ou « european pink » comme appelé dans les pays anglophones, redéfinit l'homogénéité « blanche » attendu sur la scène et permet à tous les danseurs de se sentir « à leur place » au sein des grandes compagnies, sans se cacher derrière des coloris qui ne leur correspondent pas.

¹⁹⁹ « After 200 Years, This Iconic Ballet Shoe Maker Finally Offers an Inclusive Shade Range for Dancers of Color », *People.com*, <https://people.com/style/freed-of-london-brown-and-bronze-ballet-shoes/>. Consulté le 23 avril 2025.

²⁰⁰ « Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023, <https://nvo.fr/ballet-classique-la-revolution-noire/>, consulté le 29 avril 2025.

²⁰¹ Tessa Ashlin Nunn, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, n° 2, 2022, pp. 90-115.

²⁰² *Graines d'étoiles, les années de maturité*, documentaire réalisé et écrit par Françoise Marie, ARTE France, 2022, 75 min.

3.2.2 : Des nouveaux leaders à la tête de grandes compagnies, engagés pour la diversité

Comme nous l'avons montré, la volonté d'agir en faveur d'un ballet plus inclusif se fait en priorité par les premiers concernés, c'est-à-dire les danseurs racisés des grandes compagnies, à l'instar des co-auteurs du manifeste « De la Question raciale à l'Opéra national de Paris ». Or, même si les danseurs sont des voix importantes, étant la vitrine même de la danse classique, il est nécessaire que des personnes occupant les postes de pouvoir dans le monde du ballet s'emparent de la question de la diversité, car ils sont les premiers à pouvoir efficacement engager des mesures concrètes. Ainsi Benjamin Millepied, lorsqu'il arrive en 2014 à l'Opéra de Paris, est le premier impulseur de changement. Il veut une compagnie diverse, qui reflète la société. Il donne ainsi pour la première fois un rôle d'étoile à une danseuse métisse, Letizia Galloni dans le ballet *La Fille Mal Gardée*²⁰³. Les auteurs du manifeste sont conscients du poids des directeurs administratifs des compagnies. Ils interpellent directement Alexander Neef, directeur de l'Opéra national de Paris depuis septembre 2020, ainsi qu'autres directeurs et responsables tels M. Ajdari, Mlle Dupont, M. Kaced, M. Petit, M. Tews et M. Vivant. Ils mettent en avant l'importance du dialogue entre danseurs et administration mais également la nécessité de leur participation dans ce combat pour plus de diversité : « Il nous a en effet semblé indispensable de les informer de nos préoccupations et de leur signaler notre intention de solliciter des réformes rapides, pragmatiques et durables. Celles-ci ne pourront aboutir sans leur soutien. Nous tenons à les remercier d'avoir été à notre écoute et de s'être montrés prêts à agir promptement. »²⁰⁴ En effet, suite au manifeste, Alexander Neef, qui avait auparavant travaillé à l'Opéra de Toronto au Canada, où les questions de diversité étaient davantage abordées, s'est directement penché sur la question en engageant Pap Ndiaye et Constance Rivière pour réaliser un rapport remplissant le devoir de l'institution de « représenter sur nos scènes la diversité qui existe dans notre monde »²⁰⁵. De même, Aurélie Dupont, alors directrice de la danse, suite au manifeste, et malgré les critiques émises à son encontre avait également rapidement réagi,

²⁰³ *Relève*, documentaire réalisé par Thierry Demaizière et Alban Teurlai, France : Arte, 2015, 1h50.

²⁰⁴ Guillaume Diop et al., *De la question raciale à l'Opéra national de Paris*, manifeste, décembre 2020.

²⁰⁵ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

permettant notamment l'accès à une gamme de maquillage adapté à chaque ton de peau, et remplaçant le titre de « la danse des négrillons » de *la Bayadère* par « la danse des enfants » et y enlevant la blackface. Elle a également témoigné sur le besoin de redéfinir l'homogénéité des actes blancs, ne devant pas provenir selon elle de la couleur de peau des danseurs mais davantage du vocabulaire chorégraphique et des « dessins dans l'espace » créés par le corps de ballet dansant à l'unisson²⁰⁶.

Si les personnes à la tête des institutions de ballet doivent faire partie des changements et engagements pour la diversité, il faut cependant remarquer que ce groupe est majoritairement composé de personnes blanches. Notre collecte de données nous indique que seule une compagnie sur les vingt étudiées possède à sa tête une personne racisée, le Birmingham Royal Ballet avec Carlos Acosta, les autres directeurs étant tous blancs, et pour la grande majorité, des hommes (Annexe 1 et 2). Or, comme avance la chorégraphe Sandra Sainte Rose Fanchine, pour qu'une « décolonisation de la danse » se produise, il faut qu'il y ait des personnes racisées dans les postes de pouvoir, c'est-à-dire dans des instances décisionnaires, comme celle de la nomination d'artistes²⁰⁷.

3.2.3 : Élargir les publics et recruter autrement : abattre les barrières sociales pour rendre le ballet accessible à tous.

Outre l'importance d'être correctement représenté sur scène, d'autres facteurs viennent impacter la présence ou l'absence des personnes racisées au sein des compagnies et écoles de danse mais aussi parmi les spectateurs. Pour Adam Sklute, de Ballet West, il est nécessaire de se pencher sur les questions de la diversité pour permettre un renouvellement des publics : « Tous ceux qui déplorent que le ballet soit une forme d'art en voie de disparition et qui se demandent comment attirer un public plus jeune dans nos salles, ne peuvent pas dire cela en même temps que « nous ne modifions rien pour notre public actuel » » (traduit de l'anglais)²⁰⁸. De même, Pap Ndiaye et Constance Rivière citent les

²⁰⁶ Tessa Ashlin Nunn, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, n° 2, 2022, pp. 90-115.

²⁰⁷ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

²⁰⁸ Phil Chan, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020, 238 p.

risques auxquels l'Opéra de Paris fait face s'il ne s'adapte pas, à savoir celui de passer à côté de talentueux danseurs ou danseuses, celui de lasser un public qui s'éloignerait ou ne se renouvellerait pas, et enfin, celui de « conforter l'idée d'un Opéra national de Paris coupé d'une part importante de la population, qui ne se sentirait pas représentée sur scène, pas racontée », tout en rappelant le pouvoir unificateur de la culture qui peut « transformer une population en peuple, à condition qu'elle embrasse sa diversité »²⁰⁹.

Afin de rendre ces changements possibles, les auteurs du rapport proposent plusieurs solutions. Tout d'abord, ils évoquent la nécessité de repenser le système de concours permettant l'entrée à l'école de danse. Ces concours sont non-favorables à la diversité, en témoigne « le peu de candidatures d'enfants issus de la diversité ». Une forme d'endogénéité est présente, les enfants se présentant appartenant majoritairement à un cercle d'instruits. Ceci est notamment dû au fait que l'information concernant le concours est publiée uniquement sur le site de l'école, circulant dans les mêmes cercles de connaisseurs. L'Opéra gagnerait à investir dans la communication, sur les réseaux sociaux mais également directement dans les écoles locales et les conservatoires pour faire connaître le concours et notamment la gratuité de l'école de danse. Une autre raison freinant les candidatures selon Ndiaye et Rivière est que les auditions se tiennent uniquement à Nanterre, où se situe l'école de danse. Pour les familles habitant en province ou en Outre-Mer, aller passer les auditions se révèle être un investissement financier non négligeable (voyage, logement...) et dur à engager lorsqu'on ne connaît pas les retombées. Il faudrait décentraliser le concours afin d'aller chercher les talents et ne plus attendre qu'ils viennent d'eux-mêmes à l'Opéra. Par ailleurs, même pour le concours externe visant à intégrer la compagnie, peu de diversité est observée et certains candidats ont même été formés par des membres du jury. Il serait pertinent selon les auteurs que l'Opéra démarche directement des danseurs non-blancs étrangers pour rejoindre le corps de ballet. L'école et la compagnie doivent ainsi « se tourner vers l'extérieur ».

Par ailleurs, les auteurs mettent en avant l'importance de créer des programmes de démocratisation, comme l'Opéra en Guyane. Ce programme initié en 2022 est une coopération culturelle territoriale. Il a pour but de « faire découvrir et rayonner son patrimoine lyrique et chorégraphique sur l'ensemble du territoire français » mais aussi de

²⁰⁹ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

« rendre accessibles les missions de l’Opéra national de Paris à tous les Guyanais »²¹⁰. Cependant, il est important que ces démarches soient aussi individualisées avec « une traçabilité des publics et la création d’instruments permettant d’instaurer une relation directe »²¹¹. Parmi les compagnies européennes, seul l’Opéra de Paris possède un programme de recrutement directement créé pour viser l’augmentation de la diversité. Cependant, 100% des compagnies européennes étudiées, dont l’Opéra de Paris, ne possèdent aucun quota sur la diversité au sein de leur établissement, et ne mettent pas non plus de chiffres à disposition sur la diversité dans le personnel artistique et non artistique, cette donnée restant relativement opaque (Annexe 1). Si 80% des compagnies anglophones étudiées possèdent un programme de recrutement en faveur de la diversité, seuls 20% d’entre elles ont établi un quota pour s’assurer d’avoir une compagnie diverse et seul le San Francisco Ballet publie sur son site des chiffres concernant la diversité au sein du personnel artistique et non artistique (Annexe 2), rendant difficilement mesurable la réelle efficacité des programmes de recrutement entrepris.

²¹⁰ « L’Opéra en Guyane, 5^e édition », *Opéra national de Paris*, <https://www.operadeparis.fr/actualites/lopera-en-guyane-5eme-edition>. Consulté le 12 mai 2025.

²¹¹ Pap Ndiaye et Constance Rivière, *Sur la diversité à l’Opéra national de Paris*, rapport remis à Alexander Neef, Opéra national de Paris, janvier 2021.

3.3 : Repenser l'hégémonie du ballet

Décoloniser la danse classique afin de permettre une plus grande diversité en son sein passe également par le questionnement de la place hégémonique de la danse classique face aux autres genres de danse. Si le ballet n'est plus considéré comme le genre dominant, élitiste et blanc, mais juste une danse ethnique au même titre que les autres, alors une grande partie des barrières à la diversité seront déjà levée.

3.3.1 : Le ballet comme langage dominant dans l'apprentissage de la danse : repenser les curriculums

La danse classique est envisagée par ses amateurs mais aussi par une part non négligeable de la société comme le genre de danse correspondant à la norme. La danse classique est hégémonique, elle est non seulement vue comme la norme mais aussi comme le genre supérieur. Il faut avoir pratiqué le ballet pour être un bon danseur et pour pouvoir apprendre tout autre type de danse. Brenda Dixon Gottschild relève ce problème. Le ballet est pensé comme l'enseignement de base, qu'un danseur doit acquérir avant d'apprendre tout autre style. Elle parle d'une « holier-than-thou position », c'est-à-dire une position de sainteté qu'occupe le ballet²¹².

En effet, en 2010, Nyama McCarthy-Brown étudie la place de chaque style de danse dans les curriculums de majeure en danse dans trois universités américaines. La place du ballet y est presque toujours centrale. Cette hégémonie du ballet passe déjà par l'obligation pour les élèves d'étudier le ballet, et d'y accorder le plus de temps. Par ailleurs, c'est aussi le style de danse qui permet aux étudiants d'avoir le plus de crédits. Par exemple, une université demandait aux étudiants d'obtenir huit crédits de ballet (chaque cours valant 1 crédit), six crédits de moderne, deux crédits de jazz, deux crédits de pilates et deux crédits de « danses du monde ». Selon elle, ceci explique en partie la surreprésentation de la danse classique face aux « danses du monde », qui perdent en valeur aux yeux des étudiants, car leurs cours valent moins de crédits et les requis techniques sont pauvres, comme si ces danses

²¹² Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

n'en avaient pas, ce qui casse leur légitimité académique²¹³. Par ailleurs, quand des danses non-européennes sont proposées, elles sont programmées dans l'emploi du temps en même temps que d'autres styles valorisés et requis pour obtenir le diplôme²¹⁴. Derrière l'appellation « world dance » ou « ethnic dance » se cache toutes les danses non-européennes²¹⁵, regroupées dans un melting pot qui n'a pas de sens. Par ailleurs, le fait de ne pas inclure les danses européennes dans les « danses du monde » revient à différencier l'Occident du reste du monde.

Face à cette hégémonie du ballet, Sandra Sainte Rose Fanchine encourage l'apprentissage de l'histoire de la danse, dans tous ses genres et l'accessibilité à des formations en danse pour tous les types de danses et de corps. Ces étapes sont nécessaires selon elle à la décolonisation de la danse²¹⁶. McCarthy-Brown quant à elle évoque la nécessité de plusieurs changements. Tout d'abord, chaque technique de danse devrait avoir autant de valeur dans le curriculum, supprimant ainsi la hiérarchie plaçant les danses occidentales au-dessus des autres. Il faut aussi que les cours proposés aux élèves soient diversifiés, et qu'il y en ait pendant toute la durée des études. En effet parfois, une « danse du monde » est proposée, mais seulement pour un semestre ou une année, n'encourage pas les danseurs, qui veulent se spécifier, à les suivre sérieusement. Cependant, consciente du manque de moyens, d'espaces et de professeurs dans ces styles de danses (le manque de professeur empêchant des élèves de se former et à eux-mêmes enseigner plus tard, créant ainsi un cercle vicieux), elle préconise aux écoles de se concentrer sur un style de danse et d'y investir les moyens nécessaires à ce que les élèves aient assez de cours pour suivre ce style pendant les quatre années du bachelor et ainsi se spécialiser²¹⁷.

Le manque de présence de danses non-blanches dans les curriculums américains sont qualifiés par Kerr-Berry de « whitewashing ». Selon elle la diversité de la société américaine

²¹³ Nyama McCarthy-Brown, « Decolonizing Dance Curriculum in Higher Education: One Credit at a Time », *Journal of Dance Education*, vol. 14, n° 4, octobre 2014, pp. 125-129.

²¹⁴ Julianna Cressman, « Why Dancers Should Care about Colonialism—Because It's “The Gift That Keeps on Giving” », *Dance Magazine*, [lien non fourni], consulté le 29 avril 2025.

²¹⁵ Nyama McCarthy-Brown, « Decolonizing Dance Curriculum in Higher Education: One Credit at a Time », *Journal of Dance Education*, vol. 14, n° 4, octobre 2014, pp. 125-129.

²¹⁶ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

²¹⁷ N. McCarthy-Brown, « Decolonizing Dance Curriculum in Higher Education: One Credit at a Time » *op.cit.*, pp. 125-129.

est effacée²¹⁸. Ojeya Cruz Banks rejoint cette idée de “whitewashing” des curriculums de danse en expliquant que supprimer les danses des groupes non dominants a été historiquement utilisé pour « priver un peuple de sa vitalité culturelle ». En effet selon Julianna Cressman, la survalorisation académique du ballet en tant qu’art face aux autres danses, qui sont délégitimisées car appartenant à des groupes dominés est directement lié à la colonisation, ses dynamiques influencent encore notre société. Délégitimer la valeur académique, artistique et technique des danses non occidentales revient selon elle à délégitimer les groupes à l’origine de ces danses²¹⁹.

3.3.2 : Reconnaître le ballet comme danse ethnique occidentale

Comme nous l’avons pointé juste avant, le ballet est différencié des danses non européennes appelées dans certaines universités « danses du monde ». En effet, chez les chercheurs en danse occidentaux, l’anthropologue Joann Kealiinohomoku observe un refus d’appréhender le ballet comme une danse ethnique²²⁰. Or, il faut reconnaître le ballet comme danse ethnique, au même titre que les autres pour questionner sa suprématie sur les autres styles.

Le terme « danse ethnique » est utilisé par les anthropologues dans le sens où « toutes formes de danse reflètent les traditions culturelles au sein desquelles elles se sont développées ». Or, le terme danse ethnique est souvent utilisé pour qualifier les danses non occidentales, au même titre que « primitive » et folklorique, par des chercheurs eux-mêmes occidentaux, qui ont peu de connaissance sur ces danses et cultures, rendant leurs travaux biaisés. Joann Kealiinohomoku revient sur une fausse théorie, selon laquelle la danse « ethnique » ne serait pas organisée, codifiée mais viendrait naturellement aux populations non occidentales en tant qu’activité spontanée de la foule. Cette danse spontanée serait restée, créant ainsi des danses ethniques. Au contraire, le ballet viendrait lui d’une réflexion artistique plus poussée²²¹. Ceci est critiquable tout d’abord car les danses catégorisées

²¹⁸ McCarthy-Brown, *ibid.*, pp. 125-129.

²¹⁹ Julianna Cressman, « Why Dancers Should Care about Colonialism—Because It’s “The Gift That Keeps on Giving” », *Dance Magazine*, [lien non fourni], consulté le 29 avril 2025.

²²⁰ Joann Kealiinohomoku, « An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance », consulté le 29 avril 2025.

²²¹ Kealiinohomoku, *ibid.*

ethniques ont leurs propres règles et codes mais aussi parce qu'au même titre que le ballet, chaque danse évolue et se transforme dans le temps. Par ailleurs, l'autrice rejette le terme primitif qui pour elle n'a pas de fondements académiques. Aucune danse n'est primitive. Une des raisons pour lesquelles le ballet n'est pas considéré comme ethnique selon les anthropologistes est qu'ils soustraient la « danse des blancs » de la catégorie « danses primitives ». Il est impossible pour eux de concevoir que des personnes auxquelles ils s'identifient soient assimilées aux « ethniques ». Par ailleurs, le mot ethnique est selon l'anthropologue déjà un problème. Selon elle, il porte une connotation raciste car il sous-entend une idée d'arriéré. C'est un euphémisme utilisé pour remplacer des termes dépassés comme « sauvages », « païens » ou encore « exotiques ». Mais quand bien même le terme danse ethnique serait utilisé, sans connotation péjorative, le mot ethnique est défini comme : « un groupe qui a en commun des liens génétiques, linguistiques et culturels, avec un accent particulier sur la tradition culturelle » (traduit de l'anglais). Ainsi, « par définition, toute forme de danse est donc une forme ethnique. » (traduit de l'anglais)²²².

On a ainsi désassemblé la danse classique de son aspect culturel. Or, comme l'analyse Joann Kealiinohomoku, la culture européenne est présente dans tous les aspects du ballet. Tout d'abord, l'usage des corps dans le ballet renvoie à la culture européenne. Le fait par exemple pour les danseuses d'avoir les jambes découvertes et d'être agrippées par les cuisses par les danseurs afin de les faire tourner ou voler serait considéré comme inacceptable dans certaines sociétés. La valorisation d'un corps mince, féminin et masculin, est aussi propre à la culture occidentale. Autre point relevé par Kealiinohomoku, la faune et la flore présentes sur scène renvoient à ce que les européens considèrent comme noble et beau, à l'instar du cygne. Aucun ballet ne rend hommage aux serpents, animal pourtant vénéré dans de nombreuses sociétés et intégrant des danses dans certaines cultures. De plus, les rôles qu'incarnent les danseurs sont souvent des métiers économiquement valorisés, ou reflétant une certaine poursuite économique présente en Occident comme des soldats, des ouvriers d'usines, des fileurs, des forestiers, des marins etc²²³. Mais de manière encore plus concrète, les histoires dansées sur scène et la façon dont elles sont représentées sont indéniablement le résultat de la culture européenne. Ainsi, dans leur généralité, les ballets durent autour de deux heures, sont coupés en trois actes, sont dansés sur une scène, avec une

²²² Joann Kealiinohomoku, « An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance », consulté le 29 avril 2025.

²²³ Kealiinohomoku, *ibid.*

hiérarchie entre les danseurs, certains atteignant le rôle de star (Etoile), et la représentation se termine par un lever de rideau sous les applaudissements du public. De plus, sur scène sont présentés des moments renvoyant aux coutumes occidentales, à savoir les courtisans, les mariages, les baptêmes, les enterrements, les traditions de deuil, mais aussi des manières héritées de l'époque de la chevalerie. L'histoire religieuse chrétienne et préchrétienne est visible dans les ballets, avec des thèmes bibliques comme la croyance d'une vie après la mort (éloquent dans *Giselle*), la célébration des fêtes de Noël (*Casse-Noisette*) ou encore de fêtes païennes (*La Nuit de Walpurgis*). D'autre part, les histoires et personnages représentés sur scène découlent naturellement de la culture occidentale : « des humains transformés en animaux, des fées, des sorcières, des gnomes, des artistes de magie maléfique, des méchants et des séductrices en noir, des beaux-parents maléfiques, des membres de la famille royale et des paysans, et surtout de belles jeunes femmes pures et leurs consorts. » (traduit de l'anglais)²²⁴.

Ainsi, selon Joann Kealiinohomoku, le ballet est bien une danse ethnique, car il est « un produit du monde occidental et une forme de danse développée par des Caucasiens parlant des langues indo-européennes et partageant une tradition européenne commune. Il est vrai que le ballet est international en ce sens qu'il « appartient aux pays européens et aux groupes de descendants européens des Amériques. » »²²⁵ (traduit de l'anglais).

3.3.3 : Réappropriation et mélange des danses : faire dialoguer le ballet avec d'autres styles

Le fait que le ballet soit mis sur un piédestal, renvoie à cet idéal de pureté propre à ce style de danse. Or, le ballet s'est construit à l'aide d'autres styles de danses, en s'en inspirant, voire en les intégrant. Dans tous les cas, penser la danse classique comme un genre pur, n'ayant pas été influencé par d'autres types de danses, fausse notre vision de cet art et permet également de justifier son hégémonie. Or, si l'on part du principe que les styles de danse, en perpétuelles évolutions et déconstructions se mélangent, il est difficile de les hiérarchiser. Par exemple, Balanchine, maître du ballet néoclassique a emprunté aux danses

²²⁴ Joann Kealiinohomoku, « An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance », consulté le 29 avril 2025.

²²⁵ Kealiinohomoku, *ibid.*

africaines pour créer *The Four Temperaments* (1946), *Agon* (1957) ou encore *Jewels* (1967). Dans *The Four Temperaments* par exemple, Balanchine met en avant des corps dictés par l'énergie plutôt que par la forme et la verticalité. Le bassin des danseurs est non centré et les pieds et les mains sont en position « cassée », c'est-à-dire non pointé, comme l'esthétique classique traditionnelle l'exige. D'une certaine manière, Balanchine a à la fois américanisé le ballet et afro-américanisé le ballet, notamment en incorporant des motifs de performance africains. De nombreux chorégraphes ont choisi de volontairement mêler différents types de danse dans leurs chorégraphies et ainsi de mélanger le ballet avec d'autres styles comme Alvin Ailey qui l'a fusionné avec de la danse moderne et avec des caractéristiques de danses afro-américaines²²⁶.

Cependant, cette incorporation d'autres styles de danse dans le ballet est souvent problématique. En effet, comme le met en avant Sandra Sainte Rose Fanchine, il existe une pression institutionnelle pour les danses non dominantes de se mélanger aux danses hégémoniques, dont le ballet est le principal représentant. Elle explique que le hip hop, quand il est fusionné au ballet ou à la danse contemporaine, devient « civilisé » et légitime²²⁷, ce qu'elle déplore. Julianna Cressman revient sur cette idée en analysant un film de la culture populaire américaine connu de tous les amateurs de danse : *Save the Last Dance*. Elle explique que bien que ce film soit un classique, qu'elle a vu de nombreuses fois dans sa jeunesse, elle y porte maintenant un regard différent. *Save the Last Dance* raconte l'histoire de Sarah, jouée par l'actrice Julia Stiles, une jeune danseuse de ballet contrainte d'intégrer un lycée du centre-ville aux élèves principalement noirs. Alors qu'elle n'a pas le niveau de ballet pour intégrer l'école de ses rêves, Julliard, elle parvient grâce aux bases de hip hop appris grâce à ses nouveaux camarades, qu'elle mêle à la danse classique, à s'y faire une place. Cressman analyse ce film comme une histoire d'appropriation culturelle, Sarah intégrant la culture afro-américaine et le hip hop pour réussir à entrer dans une école de ballet élitiste et majoritairement blanche. Ici, l'apprentissage du hip hop est vu comme un moyen pour atteindre ses objectifs, avant de retourner à ses racines de danse classique. Pour Cressmann, le message véhiculé par le film est clair : « Le ballet, assimilé à la blancheur,

²²⁶ Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York : Palgrave Macmillan, 2003, 352 p.

²²⁷ Françoise Vergès, Leïla Cukierman et Gerty Dambury (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018, 144 p.

l'emporte toujours. » (traduit de l'anglais)²²⁸. Ainsi, Sarah exploite une danse dont elle n'a pas les codes pour la réintégrer dans un univers blanc et élitiste. Mais ces éléments de hip hop sont seulement valorisés parce que c'est un corps blanc qui les danse. Les nouveaux camarades de classe de Sarah n'ont pas la possibilité, eux, d'intégrer Julliard. Cela revient pour Cressman à la reproduction de la hiérarchie et de l'exploitation coloniale : « cela fait écho à l'objectivation, au contrôle, à la déshumanisation et à l'effacement des sujets coloniaux » (traduit de l'anglais)²²⁹.

Ainsi, s'il est pertinent de comprendre que le ballet a déjà été mélangé à d'autres styles de danses, certains non-occidentaux, il ne faut pas non plus que ces styles ne deviennent légitimes que parce qu'ils sont mélangés au ballet ou qu'ils sont dansés par des corps blancs, au risque de continuer à justifier l'hégémonie du ballet.

Ainsi, dès lors que le ballet est accepté comme art vivant et donc mouvant, il est plus facile de concilier sa tradition avec de nouvelles adaptations en faveur de l'inclusion des danseurs et spectateurs non-blancs. Par la redéfinition de sa place au sein des autres danses, la mise en valeur de figures non-blanches de la danse classique, ainsi que la représentation non-caricaturales des personnes racisées sur scène, il est possible d'entrevoir un apaisement de la tension entre le ballet et ses nouveaux acteurs.

²²⁸ Julianna Cressman, « Why Dancers Should Care about Colonialism—Because It's “The Gift That Keeps on Giving” », *Dance Magazine*, consulté le 29 avril 2025.

²²⁹ Julianna Cressman, « Why Dancers Should Care about Colonialism—Because It's “The Gift That Keeps on Giving” », *Dance Magazine* consulté le 29 avril 2025.

CONCLUSION

Nous avons donc, en se plongeant dans l'histoire du ballet, démontré que le ballet et ses représentations participent à la difficulté d'introduire de la diversité en danse classique.

Tout d'abord, nous avons pu observer que les institutions du ballet n'en sont qu'au début de leur démarche visant à introduire une plus grande diversité dans la danse classique. Si les compagnies anglophones, particulièrement aux États-Unis sont pionnières dans l'acceptation et l'inclusion de danseurs racisés dans leur rang, ces évolutions sont plus récentes en Europe. Par ailleurs, si les compagnies anglophones sont plus avancées sur les questions de diversité, les danseurs racisés font tout de même face à des discriminations raciales, et restent minoritaires dans un art restant, malgré tout, majoritairement blanc et élitiste.

Pour résoudre la tension entre les nouveaux acteurs de la danse classique et les institutions de ballet encore marquées par leur héritage colonial, et donc permettre aux personnes racisées de se sentir incluses dans le monde du ballet, qu'elles soient danseuses ou simples amatrices, nous avons mis en exergue différentes pistes à suivre.

Il semble tout d'abord prioritaire pour les compagnies de ballet de s'engager publiquement en faveur de la diversité, et de prendre des mesures concrètes pour interdire toutes discriminations raciales. Si les compagnies, notamment anglophones, ont commencé cette transformation, par la mise en place de programmes luttant contre le racisme notamment, nous avons constaté qu'en raison d'une forte opacité et d'un manque de données chiffrées accessibles publiquement ; il est difficile de réellement connaître l'impact de ces démarches. Si nous avions à notre disposition ces données, nous aurions éventuellement élaborer d'autres conclusions, notre enquête étant limitée aux informations publiques disponibles que fournissent les compagnies.

D'autre part, pour résoudre la tension entre les nouveaux acteurs de la danse classique et les institutions de ballet, nous avons déduit qu'il est nécessaire de mettre en valeur des figures noires de la danse classique, dans leurs rôles et représentations sur scène mais aussi

en tant que membre important dans la compagnie, car celles-ci deviennent des modèles de représentation, et donc de projection nécessaire pour rendre le ballet attractif et accueillant pour les personnes racisées.

Finalement, nous avons également mis en évidence l'importance de repenser la sacralisation vouée au ballet qui se traduit par une hégémonie de ce style de danse, et une volonté de le conserver inchangé. Or, comme nous l'avons démontré, tenter de garder le ballet intact ou soi-disant dans sa forme « la plus pure » est non seulement incorrect, le ballet étant par définition un art changeant, mais aussi contreproductif si l'on veut en faire un art accessible et inclusif, qui continue d'attirer de nouveaux spectateurs.

Ainsi, permettre au ballet d'évoluer et notamment de changer ses représentations racistes et son entre-soi blanc, semble être la meilleure manière de résoudre la tension entre les nouveaux acteurs du ballet et ses institutions attachées à une tradition perpétuant des logiques et des imaginaires coloniaux. Laisser le ballet être ce qu'il est, c'est-à-dire un art vivant, qui s'adapte aux changements de la société, de l'art, et de ceux qui veulent y participer, est non-seulement la condition pour que la tension présentée dans ce mémoire de recherche soit résolue, mais plus largement, pour que le ballet continue d'être une forme d'art apprécié dans le temps.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Chan, Phil, *Final Bow for Yellowface: Dancing Between Intention and Impact*, avec Michele Chase, New York : Yellow Peril Press, 2020.

Cukierman, Leila, Dambury, Gerty, Vergès, Françoise, *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018.

Dyer, Richard, *Blanc*, Paris : Éditions de l'Étoile, 2000.

Gottschild, Brenda Dixon, *The Black Dancing Body: A Geography of the Black Body in Contemporary Dance*, New York : Palgrave Macmillan, 2003.

Pastori, Jean-Pierre, *La Danse, tome I : Du ballet de cour au ballet blanc*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1996.

Pastori, Jean-Pierre, *La Danse, tome II : Des Ballets russes à l'avant-garde*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1997.

Saïd, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2005 (1^{re} éd. 1980).

Articles académiques

Bancel, Nicolas, et Pascal Blanchard. « La “théorie décoloniale” ou l’invention d’un ennemi commun », *Politis*, 21 janvier 2022.

Järvinen, Hanna, « Ballets Russes and Blackface », *Dance Research Journal*, vol. 52, n° 3, décembre 2020, pp. 76–96. <https://doi.org/10.1017/S0149767720000352>.

Maldonado-Torres, Nelson, « On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept », *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3, mars 2007, pp. 240–270.

McCarthy-Brown, Nyama, « Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas », *Journal of African American Studies*, vol. 15, no 3, sept. 2011, pp. 385–408.

McCarthy-Brown, Nyama, « Decolonizing Dance Curriculum in Higher Education: One Credit at a Time », *Journal of Dance Education*, vol. 14, no 4, oct. 2014, pp. 125–129.

Murphy, Maureen, et al., « Arts, violences, identités : l’apport des études postcoloniales », *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, n° 1, juin 2012, pp. 56–69. <https://doi.org/10.4000/perspective.518>

Nunn, Tessa Ashlin, « The Paris Opera Ballet Dancing Offstage: Work, Grace, and Race », *French Politics, Culture & Society*, vol. 40, no 2, 2022, pp. 90–115.

Patton, Tracey Owens, “I Just Want to Get My Groove On”: An African American Experience with Race, Racism, and the White Aesthetic in Dance, 2011.

Toth, Lucille, « De la house au ballet : décolonisation de la danse en France », *Tangence*, nos 125–126, avril 2021, pp. 231–241.

Thèse

Bourne, Sandie Mae, *Black British Ballet: Race, Representation and Aesthetics*. Thèse de doctorat, University of Roehampton, 2017.

Rapports

Diop, Guillaume et al., *De la question raciale à l’Opéra national de Paris. Manifeste*, décembre 2020.

Ndiaye, Pap, et Rivière, Constance, *Sur la diversité à l’Opéra national de Paris*. Rapport remis à Alexander Neef, janvier 2021.

Articles de presse et de blog

6medias2, « À l’Opéra de Paris, des œuvres classiques comme “Le Lac des Cygnes” ou “Casse-Noisette” vont disparaître... », *Valeurs actuelles*, 27 décembre 2020.

Bounoua, Mélissa, « À quoi servait Benjamin Millepied à l’Opéra de Paris ? », *Slate.fr*, 23 décembre 2015.

« Ballet classique : la révolution noire », *La Vie Ouvrière*, 18 juillet 2023.

« “Il faut dépoussiérer tout ça” : La danseuse Chloé Lopes Gomes dénonce... », *France Musique*, 13 décembre 2020.

« Isabelle Barbéris : “L’Opéra de Paris formaté par l’idéologie décolonialiste ?” », *Le Figaro*, 29 décembre 2020.

Moussaoui, Rana, « “Neneh Superstar”, diversité et ballet sur grand écran », *AFP*, janvier 2023.

« Un conseil : arrête de danser », *France Musique*, 20 décembre 2020.

Winship, Lyndsey, « “Dance Is Not a Museum”: How Ballet Is Reimagining Problematic Classics », *The Guardian*, 9 janvier 2020.

Winship, Lyndsey, « Blackface and Fu Manchu Moustaches: Does Ballet Have a Race Problem? », *The Guardian*, 20 novembre 2019.

Hubier, Sébastien, et Samara, Léa, « Le Romantisme Colonial – Épisode 5 », *Agenda Culturel*, 5 octobre 2023.

« Le “décolonialisme”, une stratégie hégémonique : l’appel de 80 intellectuels », *Le Point.fr*, novembre 2018.

« Guillaume Diop: The Parisian Ballet Star on His Role in Gustavia... », *Vogue Scandinavia*, 16 octobre 2024.

« After 200 Years, This Iconic Ballet Shoe Maker... », *People.com*, consulté le 23 avril 2025.

« Ballerinas of Colour Finally Get Shoes to Fit Darker Skin », *Frieze*, 14 novembre 2018.

« Bloch multiplie l’offre de teintes foncées... », *Radio Classique*, consulté le 23 avril 2025.

« Le Corsaire par l’English National Ballet », *Dansercanalthistorique*, 27 juin 2016.

Documentaires

Demaizière, Thierry, et Alban Teurlai, *Relève*, documentaire, France : Arte, 2015, 1h50.

Marie, Françoise, *Graines d’étoiles, les années de maturité*, documentaire, ARTE France, 2022, 75 min.

Plaut, Virginie, Khemane, Youcef, Boni-Claverie, Isabelle, *Être noir à l’Opéra*, documentaire, ARTE, 2024, 58 min.

Ressources en ligne

Ballet. <https://www.teatroallascala.org/en/the-theater/ballet/ballet.html>

Ballett, Stuttgarter. <https://www.stuttgart-ballet.de/>

Bayerisches Staatsballett. <https://www.staatsoper.de/en/bayerisches-staatsballett>

Bolshoi Theatre. <https://bolshoi.ru/en>

Boston Ballet. <https://www.bostonballet.org/>

Cressman, Julianna, *Why Dancers Should Care about Colonialism*, consulté le 20 octobre 2024.

Freed of London Pointe Shoe Collaboration. <https://balletblack.co.uk/freed-pointe-shoe-collaboration/>

Houston Ballet. <http://www.houstonballet.org/>

L'Opéra en Guyane, 5^e édition. <https://www.operadeparis.fr/actualites/lopera-en-guyane-5eme-edition>

Mariinsky Theatre. <https://www.mariinsky.ru/en/>

National Ballet of Canada. <https://national.ballet.ca/>

New York City Ballet. <https://www.nycballet.com/>

Orientalism in Ballet. <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/orientalism-in-ballet/>

Pacific Northwest Ballet. <https://www.pnb.org/>

Royal Ballet and Opera. <https://www.rbo.org.uk/>

Royal Danish Ballet. <http://kgltheater.dk/en/about-us/arts/the-royal-danish-ballet>

Royal Swedish Opera. <https://www.operan.se/en>

San Francisco Ballet. <https://www.sfballet.org/>

Smirnova, Natalia, « Shéhérazade », *La compagnie des ballets russes*, CNRS Éditions, 2009. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.9062>

The Australian Ballet. <https://australianballet.com.au/>

The Joffrey Ballet. <https://joffrey.org/>

The National Ballet of Canada. <https://national.ballet.ca/>

Tonal Pointe Shoes – BLOCH. <https://us.blochworld.com/pages/bloch-tonal-pointe-shoes>

Vienna State Ballet. <https://www.wiener-staatsoper.at/en/state-ballet/about-us/>

Welcome! | Nationale Opera & Ballet. <https://www.operaballet.nl/en>

Gustavia – Royal Swedish Ballet. <https://www.operan.se/en/current-events/gustavia>

ANNEXE 1

Caractéristiques étudiées :													
Direction de la compagnie : personne sacrifiée ou non ?	La compagnie a déjà interprété une œuvre d'un chorégraphe non blanc	Existence d'une procédure de signalement en cas d'agissements discriminatoires	Adaptation d'un ballet orientaliste par la compagnie	Existence d'une page dédiée à la diversité sur le site internet de la compagnie	Des chiffres sont disponibles sur le personnel artistique et non artistique	Présence d'un quota sur la diversité au sein de l'établissement	Existence d'une charte ou autre document officiel en faveur de la diversité	Présence d'un employé dédié aux missions de diversité et inclusion	Formation spécifique des costumiers, maquilleurs et coiffeurs	Nombre de danseurs principaux non-blancs	Prise de position publique pour la diversité (communiqués, discours etc)	Formation des équipes pour lutter contre les comportements racistes	Programme de recrutement en faveur de la diversité
Opéra National de Paris	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Oui	Oui	4 sur 17	Oui	Oui	Oui
Ballet du Bolchoï	Aucune donnée	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Aucune donnée	0 sur 21	Non	Aucune donnée	Aucune donnée
Ballet du Marinsky	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	Non	Non	Non	Non	Non	Aucune donnée	1 sur 12	Non	Aucune donnée	Aucune donnée
Ballet National Néerlandais	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Aucune donnée	5 sur 13	oui	Aucune donnée	Aucune donnée
Ballet de La Scala	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	0 sur 9	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée
Bayerische Staatsballet	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	3 sur 10	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée
The Royal Danish Ballet	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	2 sur 13	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée
The Royal Swedish Ballet	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	2 sur 10	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée
Ballet de Stuttgart	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	3 sur 13	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée
Vienna State Ballet	Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	3 sur 13	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée

Compagnies européennes

ANNEXE 2

Caractéristiques étudiées :													
Direction de la compagnie : personne racisée ou non ?	La compagnie a déjà interprété une œuvre d'un chorégraphe non blanc	Existence d'une procédure de signalement en cas d'agissements discriminatoires	Adaptation d'un ballet orientaliste par la compagnie	Existence d'une page dédiée à la diversité sur le site internet de la compagnie	Des chiffres sont disponibles sur le personnel artistique et non artistique	Présence d'un quota sur la diversité au sein de l'établissement	Evidence d'une charte ou autre document officiel en faveur de la diversité	Présence d'un employé dédié aux missions de diversité et inclusion	Formation spécifique des costumiers, maquilleurs et coiffeurs	Nombre de danseurs principaux non-blancs	Prise de position publique pour la diversité (communiqués, discours etc)	Formation des équipes pour lutter contre les comportements racistes	Programme de recrutement en faveur de la diversité
Non	Aucune donnée	Oui	Oui	Oui	Aucune donnée	Oui (pour l'attribution de rôles)	Oui	Non	Oui	8 sur 22	Oui	Oui	Oui
Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Oui	Aucune donnée	7 sur 20	Oui	Oui	Oui
Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui?	Oui	Aucune donnée	5 sur 22	Oui	Oui	Oui
Non	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Aucune donnée	8 sur 15	Oui	Oui	Oui
Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Oui	Oui	5 sur 13	Oui	Oui	Oui
Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	4 sur 11	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée
Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Non	Aucune donnée	5 sur 10	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée
Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Oui	Oui	3 sur 10	Oui	Oui	Oui
Non	Aucune donnée	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Non	Oui	2 sur 6	Oui	Oui	Oui
Non	Non	Aucune donnée	Oui	Oui	Aucune donnée	Aucune donnée	Oui	Non	Oui	7 sur 12	Oui	Oui	Oui

Compagnies
anglophones

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	7
Chapitre 1 : L'héritage colonial de la danse classique : entre mise en scène de l'Autre et effacement des corps non blancs	16
1.1 : Le ballet classique, miroir d'une esthétique coloniale.....	17
1.1.1 : La construction du ballet romantique sous l'influence de l'imaginaire colonial	17
1.1.2 : L'Orientalisme, l'art comme reflet de la société.....	20
1.1.3 : La présence explicite du colonialisme dans le répertoire classique	22
1.2 : <i>Représentation des personnes non-blanches sur scène ou la mise en spectacle de stéréotypes coloniaux</i>	24
1.2.1 : La pratique de la black ou yellow face, encore d'actualité	24
1.2.2 : Orientalisme et représentations de la femme	26
1.2.3 : Les stéréotypes moraux, quand le corps devient réceptacle d'une idéologie ...	29
1.3 : <i>Exclure et invisibiliser les corps noirs de la scène</i>	31
1.3.1 : Le « ballet blanc » : le mythe d'un corps de ballet homogène.....	31
1.3.2 : La grâce ou la survalorisation d'un corps blanc féminin	34
1.3.3 : La neutralité du blanc face au manque d'universalité du non-blanc.....	36
Chapitre II : Un passé colonial inconciliable avec les nouveaux acteurs du ballet et luttes contemporaines ?	39
2.1 : <i>Le conservatisme du monde du ballet face aux enjeux décoloniaux, une particularité européenne ?</i>	40
2.1.1 : La peur de la « théorie décoloniale », un refus académique en France	40
2.1.2 : Les questions raciales, un tabou persistant dans les grandes maisons de danse.	42
2.1.3 : Retards européens, des modèles alternatifs chez les compagnies anglophones	44
2.2 : <i>Une génération de danseurs à la recherche de leur place dans les grandes institutions de danse</i>	48
2.2.1 : Barrière à l'entrée, une autocensure du danseur et de sa famille face à un monde étranger perçu comme élitiste et excluant	48
2.2.2 : Marginalisation et exclusion des danseurs non-blancs au sein de l'école	50
2.2.3 : Un parcours entravé, une difficulté à atteindre le haut de la hiérarchie pour les danseurs non-blancs	54
2.3 : <i>Des revendications naissantes portées par de nouvelles voix : vers une redéfinition des codes du ballet</i>	58

2.3.1 : Activisme en ligne et mobilisation pour promouvoir un ballet inclusif.....	58
2.3.2 : L'importance des "Role model" comme modèles d'identification : Guillaume Diop, Misty Copeland.	59
2.3.3 : Revendiquer des changements tout en préservant la tradition, repenser l'héritage de la danse classique et se l'approprier.....	61
Chapitre III : Un ballet mouvant : adapter les récits et les structures tout en préservant l'artistique.....	63
3.1 : <i>Marcher avec l'héritage, sans s'y enfermer : accepter le ballet comme art du spectacle vivant, c'est-à-dire changeant</i>	64
3.1.1 : Le ballet, un art en perpétuelle transformation	64
3.1.2 : Représenter autrement : adapter et interpréter un répertoire foisonnant de stéréotypes raciaux	66
3.1.3 : Créer de nouveaux récits : nouveaux personnages et valorisation de mémoires invisibilisées	69
3.2 : <i>Un monde du ballet de plus en plus engagé pour la diversité et l'inclusivité</i>	72
3.2.1 : Une industrie du ballet plus inclusive : la révolution des équipements de danse	72
3.2.2 : Des nouveaux leaders à la tête de grandes compagnies, engagés pour la diversité	76
3.2.3 : Élargir les publics et recruter autrement : abattre les barrières sociales pour rendre le ballet accessible à tous.	77
3.3 : <i>Repenser l'hégémonie du ballet</i>	80
3.3.1 : Le ballet comme langage dominant dans l'apprentissage de la danse : repenser les curriculums	80
3.3.2 : Reconnaître le ballet comme danse ethnique occidentale.....	82
3.3.3 : Réappropriation et mélange des danses : faire dialoguer le ballet avec d'autres styles.....	84
CONCLUSION	87
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	89
ANNEXE 1	93
ANNEXE 2	94
TABLE DES MATIERES.....	95